ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG

HERAUSGEGEBEN

VOM

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUT DES DEUTSCHEN REICHS.

JAHRGANG XXXIV

1876.

REDACTEUR: DR. MAX FRÄNKEL.

BERLIN,
DRUCK UND VERLAG VON G. REIMER.
1877.

INHALT.

MISCELLEN.

BERICHTE.

DIE AUSGRABUNGEN VON OLYMPIA.

ABBILDUNGEN.

DIE GEGENSTÜCKE IN DER CAMPANISCHEN WANDMALEREI.

Die hier mitgetheilten Beobachtungen entstanden während eines mehrmonatlichen Aufenthaltes zu Pompeji im Jahre 1871. Dass ich mit ihrer Veröffentlichung bisher zurückhielt, geschah in der Hoffnung, einen wiederholten Aufenthalt in Pompeji zu ihrer endgültigen Redaction benutzen und dabei zugleich, was ich damals versäumt hatte, die im Museo Nazionale zu Neapel aufbewahrten Zeichnungen älterer, heute zum Theil zerstörter Gemälde für diese Untersuchungen verwerthen zu können. Leider haben Berufsgeschäfte und andere Hindernisse diese Hoffnung nicht in Erfüllung gehen lassen und so würden die Scheden wohl noch länger geruht haben, wenn nicht bei Gelegenheit eines Vortrages über dieses Thema in der archäologischen Gesellschaft sowohl von dem Herrn Vorsitzenden der Gesellschaft wie von anderer befreundeter Seite die Aufforderung an mich ergangen wäre, die Ergebnisse der Untersuchungen zu einem Aufsatz für die archäologische Zeitung zusammenzustellen. Ich kam dieser Aufforderung um so bereitwilliger nach, als ich kurz vorher erfahren hatte, dass die hier berührte Frage gegenwärtig von berufenster Seite auf breitester Grundlage von Neuem untersucht, binnen Kurzem also hier Uebergangenes ergänzt, richtig Beobachtetes bestätigt, Unhaltbares widerlegt sein wird. Aus diesem Grunde habe ich mich auch auf dasjenige Material beschränkt, was ich aus Autopsie kenne, d. h. auf die bis zum Sommer 1871 aufgefundenen Gemälde.

I. Der äussere Parallelismus in Gegenstücken.

So reich die Litteratur ist, welche sich mit den Erzeugnissen der campanischen Wandmalerei beschäftigt, und so verschiedenartig die Gesichtspunkte, unter denen dieselben auf ihre Technik, ihren Inhalt, ihren Kunstwerth und ihre Vorbilder hin geprüft worden sind, so hat doch die Frage nach den Gegenstücken d. h. nach den Gesetzen, welche die antiken Stubenmaler bei der Zusammenstellung von Bildern leiteten, bisher keine zusammenhängende Behandlung erfahren. Nur ganz gelegentlich sind einzelne Forscher anlässlich der Beschreibung pompejanischer Häuser und ihres Bilderschmuckes auf das gemeinsame Band aufmerksam geworden, welches die Gemälde eines und desselben Raumes mit einander verbindet; es schienen aber der Fälle, wo sich ein Zusammenhang zwischen Gegenstücken dem aufs Einzelne gerichteten Blicke mehr aufdrängte, als dem umschauenden sich erschloss, so wenige zu sein, dass solche Gegenstücke als Ausnahme und viemehr jene als Regel galten, auf deren Zusammenstellung mehr der Zufall als bestimmte Absicht eingewirkt zu haben schien. Es characterisirt diese Auffassung, wenn noch vor Kurzem ein Gelehrter bei Gelegenheit zweier eng zusammengehöriger Pendants schrieb (*Giorn. degli scavi* n. s. I p. 134): „Wenngleich es schwer ist, in Pompeji unter den verschiedenen Gegenständen, welche dasselbe Zimmer schmücken, einen inneren Zusammenhang zu finden, so ist doch für diese beiden Bilder klar, dass sie eine gemeinsame Idee zum Ausdruck bringen.“ Mit dem Inhalte der Bilder beschäftigt, nahm man bei Beurtheilung von Pendants lediglich ihn zur Richtschnur, und da diese Richtschnur in vielen Fällen im Stich liess, warf man sie als unzuverlässig bald ganz bei Seite und verschmähte bei Erklärung der Bilder nicht selten auch da die Gegenstücke, wo man daraus Belehrung

hätte schöpfen können. Ueber die Pendants geben auch Helbigs lehrreiche Untersuchungen keinen Aufschluss. Denn obgleich er für den topographischen Index im ersten Bande seiner „Wandgemälde“, der eine solche Untersuchung überhaupt erst möglich gemacht hat, die Gegenstücke mit grosser Sorgfalt zusammengesucht hat, trägt er doch bei der Einzelerklärung denselben nur in seltenen Fällen Rechnung, und auch in den „Untersuchungen über die campanische Wandmalerei“ hat er nicht nur da, wo er eine Reihe von Gegenstücken hellenistischer Maler aufzählt (S. 130f.) und über die Io und Andromeda des Nikias als Gegenstücke handelt (S. 141), von Erwähnung ähnlicher pompejanischer Pendants Abstand genommen, sondern auch im Abschnitt XXVII, wo er das Verhältniss der Bilder als Bestandtheile der Wanddecoration untersucht, also eine Darstellung des Bezuges der Gegenstücke zu einander sehr nahe gelegen hätte, diese Frage nur einmal mit wenigen Worten berührt (S. 335).

Diese ausschliessliche Betrachtung des Einzelbildes hat manche Nachtheile gehabt, unter denen der grösste unstreitig der ist, dass wir, namentlich in älteren Publicationen, die sich nur um die mythologisch oder antiquarisch interessanten Bilder kümmern, von den Gegenstücken so gut wie nichts erfahren, uns also eine grosse Menge für diese Frage wichtigen Materials verloren gegangen ist. Allerdings lässt sich an einzelnen Punkten Helbig's topographischer Index sowohl aus alten Zeichnungen als aus den an Ort und Stelle befindlichen, freilich oft nur schwer erkennbaren Resten der Bilder ergänzen, immerhin bleibt aber ein guter Theil von Gegenstücken für immer verloren. Wünschenswerth wäre es daher, dass wenigstens die neuen Publicationen dieser Frage einige Rücksicht schenkten und, wo die Gegenstücke eine detaillirte Abbildung nicht verdienen oder durch ihre Beschaffenheit unmöglich machen, wenigstens andeutende Skizzen des Erkennbaren lieferten.

Dass die antiken Stubenmaler bei Ausmalung der Wohnräume die Gegenstücke nicht nach so tiefen Gesetzen aussuchten, wie die Künstler, welche öffentliche Gebäude mit ihren grossen Compositionen schmückten, liegt auf der Hand; dass sie aber dabei ganz willkürlich verfahren seien, ist eine Annahme, die an sich so wenig Wahrscheinlichkeit hat, dass es nicht zu verwundern ist, wenn eine nähere Untersuchung das Gegentheil davon lehrt. Dass sie trotzdem für die pompejanischen Wandgemälde bisher überwiegend Geltung hatte, liegt wesentlich in der Nichtbeachtung des ersten und vornehmsten Zweckes, den das antike Wandbild erfüllen sollte, seiner ornamentalen Bestimmung. Das Wandbild, das meist die Mitte der in Felder getheilten Wandfläche einnimmt, ist zunächst nichts anderes als ein Glied des decorativen Ganzen, welches uns im Zimmerschmuck entgegentritt [1]. Demgemäss musste das Hauptaugenmerk des Malers, der ja in den weitaus meisten Fällen die ganze Decoration des Zimmers, nicht blos die figürlichen Darstellungen ausführte, darauf gerichtet sein, dass das Gesetz der Symmetrie, welches den decorativen Organismus beherrschte, durch die bildlichen Darstellungen nicht gestört wurde. Deshalb mussten die Bilder, welche die drei Wände eines Zimmers schmücken sollten [2], zu allererst in der Grösse, dann in der Anzahl und Gruppirung der Figuren und endlich in der Scenerie des Hintergrundes möglichst übereinstimmen; erst in zweiter Linie konnte die Rücksicht auf den inneren Zusammenhang der Darstellungen massgebend sein.

Es ist interessant zu beobachten, wie die Mehrzahl der erhaltenen Gegenstücke diesen äusser-

[1]) Ich bedaure, dass ich die interessanten Untersuchungen Mau's über den verschiedenen Stil in den Wanddecorationen Pompejis (*G. d. s.* n. s. II. p. 386ff.) für diese Frage nicht habe nutzbar machen können. Ohne sehr zahlreiche Abbildungen aber ist es so schwer, sich ein Urtheil über die feinen Stilunterschiede zu bilden, dass ich lieber eine Lücke lassen, als halb Verstandenes entlehnen wollte.

[2]) Im ganzen Verlauf der Untersuchung wird, wo nicht das Gegentheil ausdrücklich bemerkt ist, jene weitaus häufigste Art der Zimmerdecoration als Grundlage vorausgesetzt, bei welcher nur drei Wände eines Zimmers mit abgeschlossenen Gemälden geschmückt sind; wo von Gegenstücken kurzweg gesprochen wird, sind stets die zwei Bilder gegenüberliegender Wände, nicht das Bild der Mittelwand, zu verstehen.

lichen Anforderungen entspricht und wie hierin diese bescheidenen Erzeugnisse provinzialen Handwerks den grossen Schöpfungen griechischen Meissels und Pinsels an die Seite treten, als deren herrschendes Gesetz Symmetrie und Parallelismus längst erkannt sind. Kleine Bilder mit grossen, figurenarme mit figurenreichen werden auch von den campanischen Malern nur selten als Gegenstücke gepaart, dem Bilde der Mittelwand aber, dem ein eigentliches Pendant ja fehlt, wird in Grösse und Figurenzahl ein gewisses Uebergewicht über die beiden andern gern eingeräumt. Bis auf Linien allerdings stimmen auch sorgfältig ausgeführte Gegenstücke ebenso wenig, wie Pilaster, Arabesken und andere architectonische Elemente überein; die Maler arbeiteten eben schnell und aus freier Hand, ohne sich lange mit mathematisch genauen Messungen aufzuhalten. Ausser der Uebereinstimmung in Grösse und Figurenzahl zeigen die Gegenstücke in der Regel auch eine analoge Gruppirung der Figuren und einen gleichartigen Hintergrund, so dass liegende und stehende, nackte und bekleidete Gestalten sich entsprechen und die Handlung übereinstimmend hier wie dort im Zimmer, am Meeresgestade, auf Bergen u. s. w. vor sich geht.

Sehr bezeichnend hierfür sind die beiden grossen aus Herculaneum stammenden Gegenstücke, von denen das eine (Helbig n. 226) Olympos von Marsyas im Flötenspiel, das andere (n. 1291) Achill von Cheiron im Leierspiel unterrichtet darstellt. Die braune Farbe der satyrköpfigen Lehrer bildet in beiden Gemälden den gleich schönen Gegensatz zu dem lichten, zarten Knabenkörper der Schüler; jene beiden neigen den Kopf, diese blicken auf. Hier wie dort legt der Meister dem Jüngling die L. über die Schulter und streckt die R. zu Spiel und Belehrung aus. Selbst das Uebergewicht des Pferdeleibes des Kentauren über den menschlichen Körper des Marsyas hat der Maler aufzuheben verstanden, indem er ihn verkürzt in Vorderansicht darstellte, so dass er keinen grösseren Raum einnimmt, als der stehende Satyr. Auch der Hintergrund zeigt gleiche Decoration: Wand mit Gesims, Bukranien und Rosetten.

Fast ein einziges Schema genügt zur Beschreibung dreier Gegenstücke, die ein kleines Zimmer der *casa del poeta* schmücken: Narkissos (n. 1352) Mittelbild, Ariadne verlassen (n. 1225), Aphrodite angelnd (n. 349). Jede dieser drei Figuren sitzt auf einem Felsen am Wasser; sie sind sämmtlich nur vom Schoosse an bekleidet, stützen die eine Hand auf ihren Sitz und blicken ins Wasser. Wie sehr häufig auf campanischen Bildern ist der Körper des Narkissos fast weiblich[3]) gebildet, so dass er auch in der Farbe mit beiden Frauenkörpern zusammenstimmt. Jeder dieser drei Figuren ist ein Eros beigefügt, der mit der Verlassenen weint, mit der Anglerin sich am Fischen erfreut, bei Narkissos vorbedeutungsvoll die Fackel verlöscht. Es liegt sehr nahe in diesen anmuthigen Bildchen der „Einsamkeit am Wasser", deren Zusammenstellung durch ihre vollkommen gleiche Composition hinlänglich motivirt ist, auch einen inneren (antithetischen) Gegensatz zu suchen, denn die Einsamkeit entspringt aus sehr verschiedenen Ursachen — freiwillig sucht sie Aphrodite des harmlosen Spieles wegen auf, freiwillig auch Narkissos, doch aus Selbstsucht und zu eigenem Verderben; gezwungen dazu ist Ariadne, doch zum Heil — indessen haben dem pompejanischen Maler solche Bezüge schwerlich vorgeschwebt. Denn obwohl diese sehr beliebten Bilder noch in einem zweiten Hause in ganz gleicher Gegenüberstellung vorkommen[4]), so finden sich doch auch andere Darstellungen mit dem Narkissos- und dem Aphroditebilde gepaart[5]), ein Be-

[3]) Die Figur des Narkissos in n. 1365 ist Bull. d. I. 1835 p. 41 geradezu als *figura femminina* bezeichnet und in n. 1365b erkannte Panofka im Narkissos eine „sich waffnende Aphrodite". Bei 1354 nennt ihn Helbig „eine üppige, fast weibisch gebildete Gestalt". Einen hermaphroditischen Narkissos beschreibt Matz Bull. 1868 p. 197 und Dilthey weist auf den androgynen Charakter dieser Figuren auf Wandgemälden hin Bull. 1869 p. 156.

[4]) In der *strada Nolana* 18, Eingang vom *Quadrivio*. Nur das Ariadnebild (n. 1224: neben Ariadne steht Eros, im Hintergrunde das Schiff) ist von Helbig aufgenommen, die beiden anderen, fragmentirt und stark verwittert, doch ganz sicher zu erkennen, fehlen. Von der angelnden Aphrodite (Mittelbild) ist nur der charakteristisch niederblickende Kopf und ein Theil des nackten Oberkörpers erhalten, Narkissos dagegen vollständig; neben ihm, wie bei Ariadne, ein Eros (Bildhöhe und Breite 0,41).

[5]) Unter zwölf Bildern, auf welchen Aphrodite allein oder

weis, dass diese auf ein oder zwei Figuren beschränkten Bildchen, deren Scenerie (einsame Wald- und Felsgegend) und Hauptfigur (ein schöner halbentblösster Körper) in allen die gleiche ist, wie bewegliche Typen gehandhabt wurden, die der Maler im einzelnen Falle nach Lust und Laune zusammengab.

Es liegt auf der Hand, dass eine so strenge Symmetrie in der Composition sich nur bei Bildern von wenigen Figuren erreichen lässt; bei figurenreicheren wird sie sich auf die Hauptfiguren sowie auf die Vertheilung der Gruppen beschränken. Bei-

mit Eroten am Wasser dargestellt ist (eilfmal angelnd, einmal auf einen im Wasser schwimmenden Eros herabblickend) ist Narkissos nicht weniger als achtmal mit ihr zusammengestellt: ausser in den beiden (*a* und *b*) schon genannten Häusern noch:

c. 350—1345 } drittes Bild beidemal Europa auf dem Rücken des Stieres (126 und 127), also gleichfalls eine halbnackte weibliche Figur.
d. 351—1339 }

e. 348—1341 ohne drittes Bild.

f. 347—1343 } drittes Bild beidemal eine schlafende Bacchantin, der ein Satyr oder Pan das Gewand wegzieht (543 und 562).
g. 820b-1354 }

h. 352—1350 Aphrodite ist hier Mittelbild. Dem Narkissos mit Eros steht ein anderer jugendlicher Jäger, gleichfalls mit Eros (1395) gegenüber. Ausserdem ist diese Aphrodite zweimal mit Polyphem und Galateia verbunden:

i. 353—1044 ohne drittes Bild.

k. 354—1049 drittes Bild: Phrixos auf dem Widder, der die Rechte nach der versinkenden Helle ausstreckt (1253). Die Haltung der Aphrodite und des Polyphem stimmt bis ins Detail überein: beide sitzen auf Felsen und strecken die Rechte aus, jene mit der Angel, dieser nach Galateia (*i*) oder nach dem Diptychon, das ihm ein auf einem Delphin reitender Eros überbringt (*k*), und dieses Motiv des Handausstreckens ist es auch, das die Zusammenstellung mit Phrixos erklärt. Die mythologische Bedeutung des Bildes ist hier, wie oft, vollständig verblasst. Endlich steht Aphrodite noch zweimal der Leda mit dem Schwan gegenüber:

l. 346—145 Mittelbild: Danae, die den goldenen Regen auffängt (116), neben Leda die zweite Zeusgeliebte.

m. 355—149 Mittelbild, nur einmal in diesem Kreise vorkommend: Herakles auf einem Felsen, den kleinen Telephos auf dem Schooss, der einer Hirschkuh einen Zweig entgegenstreckt. Wie hier vor Leda ein Eros mit einem Korbe voller Spindeln steht, so vor Aphrodite ein Eros mit einem Korbe für die Fische oder voll Angelgeräth.

Die übrigen Gegenstücke dieser Klasse zeigen wesentlich die schon aus den obigen bekannten Elemente. So steht Narkissos, wie in *a* und *b*, der Ariadne gegenüber in

n. 1351—1222b drittes Bild: schlafende Bacchantin von einem Satyr aufgedeckt, und in

o. 1349—121 der Danae, die mit dem kleinen Perseus auf Seriphos gelandet ist, also ebenfalls einer auf einem Felseneiland hülflos Verlassenen. Andere Male ist ihm, wie in *h* der jugendliche Jäger mit Eros, Endymion gegenübergestellt:

p. 1364—960 }
q. 1360—959 } — der Selene entsprechend ist dem Narkissos hier stets Echo zugesellt —
r. 1365—958 }

und einmal der gleich ihm dem Verderben geweihte Aktäon in

s. 249— und dem Bull. 1867 p. 166 (Helbig p. 455) beschriebenen, von Mau Bull. 1875 p. 239 richtig auf Narkissos bezogenen Bilde.

Zu *q* ist ein drittes Liebespaar: Apoll mit einem Mädchen (216) Mittelbild. Der aus Kreta entführten Ariadne entspricht die nach Kreta entführte Europa in

t. 1230—125, ohne Mittelbild

und Phrixos in

u. 1229—1254, Mittelbild zerstört,

hier wie in *k* mit ganz verblasster ursprünglicher Bedeutung. Wiederum ist es das Motiv des Handausstreckens, das diesem Bilde mit dem Gegenstück gemeinsam ist, denn Ariadne wird von der hinter ihr stehenden Flügelfigur auf das davonsegelnde Schiff hingewiesen. An das Mittelbild in *q* erinnert

v. 129—1256—210,

wo mit Europa und einem fälschlich auf Phrixos erklärten Bilde Hermes, eine Nymphe umarmend, verbunden ist. Helbig führt 210 als Apoll und Daphne auf, doch war noch 1871 der Flügelhut des Hermes ganz deutlich (richtig Roux VIII 21). In 1256 fehlt das für Phrixos charakteristische Handausstrecken, daher wohl Theophane, von Poseidon entführt, zu erkennen ist, was der Eros und das Gegenstück 129 empfiehlt. Dieselben Gegenstücke in sehr grossen Bildern in der *casa di Sallustio* 124—1255, letzteres von Helbig ebenfalls auf Phrixos, von Gaedechens auf Theophane bezogen. Auch hier streckt die Figur die Rechte nicht aus, sondern legt sie, was bei Phrixos unbegreiflich wäre, ruhig auf den Schenkel. Die vorgebliche Helle ist eine Gespielin oder Schwester der Theophane, welche, wie oft die Gespielinnen der Europa, der Entführten bis ins Wasser nacheilt, um sie zu erreichen. Mittelbild zu beiden ist Artemis von Aktäon überrascht (249b), wobei dem Maler offenbar die Pointe vorschwebte, dass der Sterbliche, der die Göttin überrascht, zur Strafe in ein Thier verwandelt wird, die Götter sich selbst in Thiere verwandeln, um Sterbliche zu überraschen und zu entführen. Endlich gehören noch hierher

w. 128—1030 Europa und Nereide auf Seepferd (ganz gleiche Compositionen, Mittelbild Aphrodite und Hesperos (964 cfr. Dilthey Bull. 1869 p. 152).

x. 311b—1030b Nereiden, einmal auf Seestier, das zweite Mal auf Seepferd.

y. 1377—1321 Arion mit Kithara auf Delphin — Thetis mit Schild auf Seekentaur.

z. 1226—1374 Ariadne verlassen — Hero und Leandros.

aa. 115—1014 Danae den Regen empfangend — Nymphe auf Urne gestützt.

bb. 155—952 Ganymed schlafend — Endymion schlafend.

cc. 153—188 Ganymed, die Rechte über den Kopf — Apollo, die Linke über den Kopf gelegt, alles dieses genau übereinstimmende Compositionen. Ohne eine so strenge Entsprechung bei übrigens gleichem Inhalt:

dd. 218—158 Kyparissos — Ganymed.

des lässt sich deutlich verfolgen. Auf den Gegenstücken (*a*): Achill auf Skyros (1297) — Achills Streit mit Agamemnon (1307, Fragment) erscheint die Figur des Achill gleich heftig bewegt unter den Töchtern des Lykomedes wie im Rathe der Fürsten vor Troja. Hier wie dort greift die Rechte nach dem Schwerte, hier flattert die Chlamys, dort das weite Mädchengewand von dem vorgestellten Beine zurück. Und gewiss gab es auch bei den übrigen Figuren noch übereinstimmende Motive: die bewegte Gestalt der Athena hier (cfr. 1306) und der Deidamia dort, Odysseus, der hier Achill, dort Agamemnon in den Arm fällt, die umherstehenden Krieger u. A.[6]). Ein interessantes Beispiel für gleichmässige Gruppenvertheilung bieten die von Heydemann, Arch. Zeit. 1872, Taf. 67 publicirten Gegenstücke (***b***): Theseus nach Besiegung des Minotauros — Peirithoos von den Kentauren Hochzeitsgeschenke empfangend. Auf beiden Bildern steht der Protagonist in der Mitte, Theseus die Keule in der Linken, die Rechte einem Knaben zum Kusse entgegenstreckend, Peirithoos das Scepter in der L., die R. einem Kentauren zum Kusse entgegenstreckend. Am äussersten rechten Rande des Bildes drängen sich in dichter Gruppe dort Väter und Mütter der geretteten Kinder durch die geöffnete Thür des Labyrinths, hier zahlreiche Kentauren durch die geöffnete Thür des Palastes, ein Parallelismus, der um so beabsichtigter erscheint, als ein solches Zusammendrängen vieler Figuren auf einen sehr kleinen Raum sonst auf Wandgemälden nicht eben häufig ist[7]).

Diese ganz äusserliche Prüfung der Gegenstücke auf die Scenerie, Grösse, Anzahl und Gruppirung

[6]) Dieselben Gegenstücke kehren in etwas verkürzter Composition auf zwei Mosaiken aus dem Garten der *casa d'Apolline* (Bullet. 1841 p. 99) wieder. Das eine mit Achill, Odysseus und Deidamia (auch der Schild mit der Gruppe des Achill und Cheiron fehlt nicht) befindet sich noch an Ort und Stelle an der Aussenwand des Gartenzimmers, das andere mit Agamemnon, Achill und Athena ist ins Museo nazionale gebracht.

[7]) Andere Beispiele identischer Composition in den Hauptfiguren und -Gruppen:

c. 1299—1329 — ein bei Helbig fehlendes Bild, alle drei auf derselben Wand (abg. Zahn III 44). Mitte (1329): Odysseus, Kirke, zwei Dienerinnen; linke Seite (1299): Achill, zwei Töchter des Lykomedes; rechte Seite: gleichfalls drei nicht ganz deutliche Figuren, die mittlere wie auf dem Achillesbilde die beiden andern überragend. Odysseus und Achill schreiten heftig aus.

d. 1308—1309 Chryseis geneigten Hauptes schreitet auf die Schiffsleiter zu, Briseis geneigten Hauptes wird den Herolden zugeführt.

e. 1310—1391b—1331 aus dem troischen Cyklus: je eine hohe Frauengestalt und ein sitzender Mann. Paris sitzt vor Helena mit zwei Dienerinnen, zwei Köpfe blicken durch das Fenster im Hintergrunde (1310) — Odysseus vor Penelope mit Dienerin, eine Figur blickt durch das Fenster (1331) — Priamus vor Kassandra, umgeben von 5 Figuren (1391b). Hintergrund in allen drei Bildern: Gemach von zwei Säulen getragen.

f. 1372—1356—1240 alle drei hermaphroditisch-bacchisch. Hermaphrodit (1372) — Narkissos (s. Anm. 3) — Dionysos (1240), sehr zarter, fast weiblicher Bildung. Zum Hermaphroditen blickt ein Panisk empor und erhebt erstaunt über dessen eben erforschten Schooss die Rechte, zum Dionysos ein Satyr, erstaunt über die eben entblösste Schönheit Ariadnes die Linke erhebend. Hier wie dort eine Bacchantin mit erhobenem Tympanon. Landschaft auch im Narkissosbilde durchaus bacchisch: Priap-Herme, Dionysos-Statue. Aehnlich:

g. 1369—1373 — drittes Bild zerstört. Einem sitzenden Hermaphroditen hält Priap einen Spiegel vor, während zwei Mädchen ihn schmücken. Ein Eros giesst Wasser in ein Becken. 1373 fast identisch mit 1372 (*f*), von Helbig nur zweifelnd hierher gezogen. Doch ist deutlich ein stehender Hermaphrodit zu erkennen, der sich auf einen leierspielenden Silen stützt; ausserdem: Eros flöteblasend, Pan, Bacchantin mit Tympanon, Priap.

h. 821—254 je 5 Figuren, hier die Nebengruppen vollkommen gleich: eine einzelne und zwei zu einer Gruppe verbundene Figuren dem Vorgange zuschauend. Auch die weibliche Hauptfigur (Aphrodite — Artemis) in gleicher, sitzender Stellung, characteristisch namentlich die an den Sitz herangezogenen Beine. Die fünfte Figur ist beidemal ein Jüngling mit zwei Lanzen. Mittelbild: Ariadne verlassen (1218), 6 Figuren.

Dieselben Gegenstücke in ganz gleicher Anordnung:

i. 823—1231—253, je 5 Figuren mit zwei, auf 253 einem Eros. Ein drittes Mal sind das Artemis- und Aphroditebild zusammengestellt in der *casa a meniano*, fragmentarisch. Nur vom Artemisbild hat Helbig die Reste verzeichnet (255), vom zweiten sind zwar allein die Beine der Hauptgruppe erhalten, von der Aphrodite bis fast zum Knie, vom Jüngling nur die Füsse, doch ist die Stellung so charakteristisch, dass an der Deutung kein Zweifel sein kann. Drittes Bild hierzu Admet und Alkestis (1161).

Demselben Aphroditebilde steht Endymion gegenüber in

k. 822—961 (Fragment). Hier die Stellung des Endymion ganz ähnlich wie die der Aphrodite. Von 961 ist nur die Figur des Endymion und sein Jagdhund erhalten, die 5 Figuren des Aphroditebildes wurden hier vermuthlich durch Selene und zwei Ἄκται wie in 960 aufgewogen.

Aehnlich, doch auf drei Figuren beschränkt:

l. 317—957 Aphrodite und Jüngling sich umschlingend, Eros, liegender Hund — Endymion, Selene, Eros auf einem Hunde knieend. In

m. 1194—954 ist Aphrodite und der Jüngling durch Perseus und Andromeda ersetzt, welche, gleichfalls sich umfassend, das Gorgonenhaupt im Wasserspiegel betrachten.

der Figuren hin ist für die Würdigung der campanischen Wandgemälde keineswegs so gleichgültig, wie es auf den ersten Blick erscheint. Vielmehr erklärt sie allein, wie ich glaube, einzelne Thatsachen, die sonst für uns unerklärt bleiben würden.

In erster Linie vermittelt sie das Verständniss für die Zusammenstellung von Bildern, die ihrem Inhalte nach nichts mit einander zu thun haben, und lehrt uns so Plan und Ueberlegung erkennen, wo wir Willkür und Zufall waltend glaubten. Wie wesentlich z. B. dem campanischen Stubenmaler die Scenerie war und wie sehr ihre Uebereinstimmung die Rücksicht auf den Inhalt der Gegenstücke überwog, erkennt man besonders an denjenigen mythologischen Darstellungen, die einer ausgeführten Landschaft als Staffage beigegeben sind. Ursprünglich war gewiss auch in diesen Gegenstücken der mythologische Vorgang von Bedeutung und bei Pendants, die uns die Befreiung der Hesione einer-, die der Andromeda andererseits, die Tödtung der Niobiden hier, die Schleifung der Dirke dort (beides auf dem Kithäron) zeigen[8], war der inhaltliche Zusammenhang einst gewiss ebenso massgebend, wie die Uebereinstimmung des landschaftlichen Hintergrundes; allein er trat allmälig gegen letztere ganz zurück und wir finden so heterogene Darstellungen wie Polyphem mit Galateia (n. 1042) und Prometheus mit Herakles (n. 1128) lediglich der Felslandschaft zu Liebe als Gegenstücke zusammengestellt[9]. Und nicht nur die Rücksicht auf das Verhältniss der Darstellungen zu einander, sondern auch auf das des Hintergrundes zu dem einzelnen mythischen Vorgange ist wie bei anderen, so in auffallender Weise gerade bei den letzten beiden Compositionen ausser Acht gelassen, insofern nämlich der idyllische Charakter der Landschaft im Galateiabilde — Bergabhang mit porticusähnlichen Gebäuden und einem Tempel — selbst dem *ἀπανϑρώπῳ Καυκάσῳ* einen Tempel mit davorstehender Gewandherme aufgedrängt hat, ein Widerspruch, den Helbig (Untersuchungen S. 103) richtig hervorhebt. Die Uebereinstimmung beider Bilder geht übrigens noch weiter, denn selbst für den Adler, der über dem Haupte des Prometheus schwebt, hat der Maler im Pendant ein Gegengewicht gefunden, indem er einen Eros mit einem Sonnenschirm über Galateia fliegen lässt.

Eine gleich geringe Rücksichtnahme auf mythologische Wahrheit bekundet es, wenn Danae, der Gegenstücke wegen, den goldenen Regen nicht in einem Thurme, sondern in freier schöner Berglandschaft empfängt (n. 115. 116). Das Pendant zum ersten Bilde (n. 1014) zeigt eine Nymphe, die bis in alle Einzelheiten der Lage und Bekleidung der Danae entsprechend in halb liegender, halb sitzender Stellung auf einem Felsen ruht und den rechten Arm auf eine Urne stützt, das zweite ist Mittelbild für zwei gleichfalls im Freien vor sich gehende

n. 1232—312—967 je ein Eros zwischen einem Jüngling und einem Mädchen.

o. 378—344 Dionysosknabe zwischen Silen und Bacchantin — Eros zwischen dem verwundeten Adonis und der stehenden Aphrodite, letztere weggebrochen.

p. 956—1245 Endymion — Hippolyt, beide mit zwei Speeren in der Linken, den Kopf auf gleiche Weise geneigt. Dort naht Selene, hier Phädra, beide mit der Rechten ihr Gewand fassend. Dort blickt Pasithea, hier die Amme auf die Nahende.

Auf zwei Figuren beschränkt sind:

q. 1208—1317: der sitzenden Pasiphae zeigt Dädalos die hölzerne Kuh, der sitzenden Thetis Hephästos den Schild.

r. 1323 (Fragment) — Fragment, bei Helbig ausgelassen: je eine Frau mit Waffen, dort mit rundem Schild und Lanze, hier mit rundem Schild und Beinschiene, vor einem Mann, der dort sich eine Beinschiene anschnallt; der Mann des zweiten Bildes weggebrochen.

[8]) Vor zwei Jahren gefunden und ausführlich beschrieben von Mau Bullet. 1873 p. 205.

[9]) Aehnlich wie hier (*a*) der gefesselte Prometheus, ist

b. 1045—1183 die an den Felsen geschmiedete Andromeda einem Galateiabilde gegenübergestellt. In diesen Bildern zeigen schon die winzigen Proportionen der Figuren, dass dem Maler das Erste die Landschaft war. In diese Reihe gehören noch:

c. 1129—1209—1184 Hesione — Ikaros — Andromeda.

d. 1210—1330 Ikaros — Odysseus am Sirenenfelsen vorüberfahrend.

e. 1130—1282 Hesione — Parisurtheil. Mittelbild, gleichfalls landschaftlich, bis zur Unkenntlichkeit zerstört.

f. 130—1203 Europa — Perseus nach Andromeda's Befreiung mit den Freiern kämpfend.

g. 1152—1182 Schleifung der Dirke — Perseus die Medusa tödtend.

Ob mythologischen Inhalts die Landschaftsbilder der *casa di Sirico* sind

h. 1375— ein zweites (fehlt bei Helbig)

lässt sich heute nicht mehr entscheiden. 1375 wird auf Hero und Leandros bezogen.

Scenen: Leda mit dem Schwan (n. 145) und Aphrodite als Anglerin (n. 346).

Wie hier die Scenerie, so drängt bei andern, wie schon Anm. 5*k* und *u* erwähnt ist, die übereinstimmende Haltung der Figuren das Mythische völlig in den Hintergrund. Die Entführung des Ganymed durch den Adler wäre als Gegenstück zu einer Nike schwer begreiflich, wenn lediglich der Inhalt der Darstellungen massgebend wäre. Sieht man aber auf die Composition, so deckt sich die Gestalt der schwebenden Nike vollkommen mit der des Ganymed, denn ihn hat der Adler so vom Rücken aus gefasst, dass seine ausgebreiteten Schwingen an den Schultern des Jünglings zu sitzen und er wie die Nike zu fliegen scheint. Der Maler, der diesen Ganymed mit einer Reihe von Nikebildern (n. 907. 911. 914) zusammenstellte, hat an die ursprüngliche Bedeutung dieses Vorganges so wenig gedacht, dass er dem Ganymed das auffallende Attribut eines Schwertes gab, auch dieses nur deshalb, weil die Siegesgöttinnen ähnliche Attribute tragen: die erste Schild und Speer, die zweite ein Schwert, die dritte ein Schiffsvordertheil[10]). Wie Ganymed hier ein Schwert, trägt Theseus einmal (n. 1215) ein Pedum, das bei diesem Helden nicht weniger auffallend ist, sich aber vollkommen aus dem Gegenstücke (n. 541) erklärt, wo ein Satyr durch eine um das Pedum sich ringelnde Schlange eine Bacchantin erschreckt.

Ein Zweites, was sich aus dem äusseren Parallelismus der Gegenstücke erklärt, ist die allbekannte Thatsache, dass Bilder desselben Gegenstandes bald auf eine einzige Figur beschränkt, bald in sehr figurenreicher Darstellung vorkommen. Die Hauptgruppe kehrt auf allen Gemälden übereinstimmend wieder, aber je nachdem die Pendants reicher oder ärmer an Figuren sind, finden wir sie durch Nebenfiguren mehr oder weniger erweitert. Hierbei kommt dem antiken Maler der Apparat von Eroten, *Ἀκταί, Σκοπιαί,* Lokalpersonificationen u. dergl. ausserordentlich zu Statten, da diese ohne den Inhalt des Bildes anzutasten die gefälligsten Füllstücke abgeben. Die verlassene Ariadne z. B. sehen wir auf einem Bilde (n. 1222b) ganz allein, die Hand nach dem absegelnden Schiffe ausstreckend. Auf einem anderen (n. 1231) ist sie von sechs anderen Figuren umgeben: zwei Eroten, der Frau mit den Fledermausflügeln, einer *Ἀκτή*, einem Schiffer und Pallas. Weshalb dort die so beschränkte, hier die so ausgedehnte Composition gewählt ist, lehrt ein Blick auf die Gegenstücke. Dort enthalten sie je zwei Figuren (n. 546b Satyr und Nymphe — n. 1351 Narkissos und Eros), hier je sechs (n. 253 Artemis, Eros, einen Jüngling und drei Mädchen — n. 823 Aphrodite und Jüngling mit dem Erotennest, drei Mädchen und einen anderen Jüngling). Aehnlich sehen wir Achill auf n. 1299 nur von zwei Töchtern des Lykomedes begleitet, während ihn auf n. 1296 drei derselben und ausserdem Odysseus und Agyrtes umgeben, weil dort ein Bild mit drei Figuren (s. Anm. 7*c*), hier n. 1284 Paris, Hermes und die drei Göttinnen das Gegenstück bildet. Solche Dehnungen und Zusammenziehungen finden sich in allen Bildercyklen.

In einigen Fällen sind diesem Streben nach Figurensymmetrie auch wesentliche Theile zum Opfer gefallen. In einem Endymionbilde (n. 950) sehen wir die bekannte Figur des schönen Jägers auf einem Felsen sitzend, den Jagdhund neben sich; Selene aber steigt nicht, wie sonst, in Frauengestalt zu ihm hernieder, sondern ist durch einen Halbmond am Himmel angedeutet, weil in dem Pendant n. 1029 gleichfalls nur eine Figur — eine Nereide, die in ganz gleicher Stellung wie Endymion auf einem Seepferde liegt — vorhanden ist. Unter den 14 Endymionbildern, die Helbig aufzählt, findet sich diese Auslassung von Selene nur noch einmal in n. 951; leider ist das Gegenstück hierzu unbekannt. Das Gegentheil ist bei dem Endymionbilde n. 960 geschehen, wo dem Maler die Figuren der beiden Liebenden nicht genug schienen und er noch zwei weibliche Gestalten als *Ἀκταί* hinzusetzte, weil das zugehörige Narkissosbild (n. 1364) ausser der Hauptfigur noch zwei Eroten und eben-

[10]) Das Bild mit der Entführung des Ganymed (es befindet sich in einem Zimmer an der Nordostecke des Atrium) fehlt bei Helbig, der das Vorkommen dieses Mythos auf campanischen Wandgemälden überhaupt in Abrede stellt (Unters. S. 320).

falls eine weibliche Figur, die Nymphe des Quells[11]), in welchem Narkissos sich spiegelt, enthielt.

Ein zweites Beispiel, wo die Verkürzung wesentliche Figuren betroffen hat, bietet das Bild n. 121, welches auf die Danae *admirantibus eam piscatoribus* des Artemon zurückgeht. Die unglückliche Mutter sitzt, den kleinen Perseus auf den Armen, gerettet auf der felsigen Seriphos, allein die Retter fehlen; der Maler liess sie, ungeachtet die ganze Haltung der Danae und ihr zur Seite gerichteter Blick eine oder mehrere Personen ihr gegenüber nöthig machen, fort, um dieser Gruppe kein Uebergewicht über das gegenüberstehende Bild n. 1349 mit der einzigen Figur des Narkissos zu geben. Ein ander Mal (Bull. 1875 p. 237) sind wenigstens — die Einzelheiten sind undeutlich — vier Personen ausser der Danae vorhanden, weil die Gegenstücke (n. 969. 1237) gleichfalls figurenreich sind. Das Parisurtheil (n. 1281) wiederum zeigt nur Paris und Hermes, nicht aber die drei Göttinnen, weil das Gegenbild (n. 212) ebenfalls nur zwei Figuren enthält.

So äussert sich der Einfluss, den die formale Uebereinstimmung der Gegenstücke auf Wahl und Behandlung des Einzelbildes ausübte, nach den verschiedensten Richtungen hin und darf daher wohl eine grössere Rücksichtnahme beanspruchen, als ihm bisher zu Theil geworden ist.

In einem folgenden Artikel sollen nun einige Beobachtungen über den inneren Bezug zwischen Gegenstücken mitgetheilt werden, wie sie sich mir bei Untersuchung ihres äusseren Zusammenhanges ergeben haben.

Berlin. A. Trendelenburg.

[11]) Diese Erklärung, nicht die auf Echo, scheint hier nicht blos die Vergleichung mit 1363, sondern auch das Gegenstück nothwendig zu machen, wo die beiden *Ἀκταί* schon darum keine nähere Beziehung zu dem Schläfer haben können, weil ihre Gegenwart sonst die Einsamkeit, die doch eine nothwendige Voraussetzung der Liebesbegegnung zwischen Endymion und Selene ist, stören würde. Als *Ἀκταί*, welche Zeuginnen der heimlichen Verbindung der Göttin mit dem Sterblichen sind, sind sie ebensowenig Personen, wie der Quell, der dem Narkissos sein Bild zurückwirft.

AMAZONENKÄMPFE

AUF BRONZERELIEFS UND GESCHNITTENEN STEINEN.

(Hierzu Tafel 1.)

Die grössere von den beiden Darstellungen auf der Taf. 1 zeigt das Fragment eines im Berliner Museum befindlichen griechischen Klappspiegels aus Bronze, nachdem dasselbe durch die Sorgfalt des Herrn Dr. Treu von den früher in ungehöriger Weise daran angebrachten Restaurationen befreit worden ist[1]). Das Scharnier, welches die beiden Hälften des Klappspiegels verband und durch Nieten befestigt war, ist gut erhalten, zwei am unteren Theile der Reliefplatte vorhandene Löcher dienten, wie der genannte Herr mit Grund vermuthet, zur Befestigung einer Drahtschleife. Die Darstellung hat leider arg gelitten. Die bei ihr angewendete Technik ist an sich einer glücklichen Erhaltung wenig günstig. Denn bei getriebenen Bronzereliefs sind diejenigen Stellen, welche das höchste Relief und zugleich in der Regel die grösste Bedeutung für die Darstellung haben, nicht nur die exponirtesten ihrer Lage nach, sondern besitzen auch die geringste Widerstandsfähigkeit, weil die Bronze hier meist am dünnsten ausgearbeitet ist. So fehlt auch auf dem vorliegenden Spiegel eine der beiden Hauptfiguren fast gänzlich. Man sieht Herakles mit geschwungener Keule eine Amazone bedrohen, welche er bereits mit seiner Linken am Haare vom Pferde herabgerissen hat. Sie kniete, wie es scheint, auf ihrem linken Beine und war mit ihrer rechten Hand bemüht, sich von der Faust ihres

[1]) Der Restaurator hatte als Kern seiner Wiederherstellung ein kleines Fragment eines ganz anderen Bronzereliefs benutzt. Dasselbe zeigt das linke Knie einer Figur, welche auf dem Rücken eines mit Schuppen versehenen Thieres kniet. — Die Provenienz des Spiegels liess sich nicht genauer feststellen. — Ueber die Form der Klappspiegel vgl. Friederichs Bausteine II. S. 19.

Gegners zu befreien. Herakles ist von kräftigem, aber schlankem Gliederbau, dabei jugendlich und unbärtig, wie auf allen Bronzereliefs der gleichen vorgeschrittenen Periode der Kunstblüthe. Das Löwenfell, welches sich in mächtigem Bogen um seinen linken Arm und seinen Rücken schwingt, trägt durch seine gewaltigen Formen wesentlich zur Charakterisirung des Heros bei. Die Amazone war mit einem kurzen Chiton, sowie mit Stiefeln versehen, die das halbe Unterbein bedecken und mit eleganten Verzierungen geschmückt sind. Die Zeichnung ist effectvoll und gewandt. Der Künstler hat eine Scene von grosser Lebendigkeit und schwungvollem hohem Stile zu schaffen gewusst; er hat sehr kühne Verkürzungen gewagt, diejenige an Herakles' rechtem Arme ist sogar allzu kühn. Hat er an dieser Stelle die Schwierigkeit, welche die Form des Geräthes verursacht, nicht völlig überwunden, so hat er dagegen das Pferd vortrefflich componirt. Die vorspringenden Theile des Thieres schliessen sich auf das Glücklichste der äusseren Umrisslinie der Platte an und sein ungezügeltes Fortstürmen dehnt die Scene ideell weit aus. Zu loben ist ferner der Fleiss in der Ciselirung: sowohl die nackten Theile des Heros, wie die Details am Pferde und am Löwenfelle sind sorgfältig mit dem Grabstichel überarbeitet worden.

Ein in Armento oder Grumento gefundenes Bruchstück eines Bronzereliefs, auf welchem ein Herakleskampf dargestellt ist, hat der Herausgeber desselben nach dem Vorgange Anderer ebenfalls für den Ueberrest eines Spiegels erklärt und auf die gleiche Sage bezogen, welche uns hier beschäftigt, vgl. Bullet. 1860 p. 70, Annali 1871 p. 136 Monum. IX 31,2. Auch in diesem Fragment ist von der mit Herakles kämpfenden Figur nur wenig erhalten, man sieht nur ihren linken mit einem Aermel bekleideten Arm sowie die Flattern ihrer phrygischen Mütze. Aber Aermel und Mütze gehören nicht zu der für die Amazonen in dieser Gattung von Monumenten üblichen Tracht, so dass ich glauben möchte, nicht die Amazone, sondern der Thraker Diomedes war in diesem Falle Herakles' Gegner. Auch darf die Zugehörigkeit des Fragmentes zu einem Spiegel wenigstens so lange bezweifelt werden, bis überhaupt ein derartiges mit Relief verziertes Geräth im Bereiche von Grossgriechenland aufgefunden worden ist. Man hat die Bezeichnung von Bronzereliefs als Reliefs von Spiegeln mehrfach unrichtig angewandt, insofern man nicht beachtet hat, dass letztere in ihren Umrissen der runden Form der Spiegel entsprechen müssen. So wird das berühmte Hawkins'sche Relief aus Paramythia, welches man jetzt gewöhnlich auf das Beisammensein von Aphrodite und Anchises deutet, noch von Brunn (Annali 1860 p. 491), Stephani (C. R. 1865 p. 160), Welcker-Kekulé (Akad. Kunstm. n. 643) als Zierrath einer Spiegelkapsel bezeichnet, während sich doch die längliche Form desselben und der besonders an der oberen Seite unregelmässig laufende Umriss einer solchen Auffassung offen widersetzt[2]). Von welcher Art das Geräth, zu dem das Relief gehörte, gewesen ist, lässt sich freilich nicht sagen; beachtet man aber, dass nicht nur die beiden Hauptfiguren der Darstellung, sondern auch der Eros neben ihnen sämmtlich nach einer und derselben Seite hin gerichtet sind, so wird man es für wahrscheinlich halten, dass dem Relief ein zweites, nun verlorenes entsprochen hat, auf welchem wiederum drei Figuren dargestellt waren, und zwar diejenigen, welche die Blicke von Anchises oder vielmehr von Paris und seiner Umgebung auf sich zogen.

Näher liegt für die gegenwärtige Betrachtung, dass auch bei der Erklärung eines Bronzereliefs mit der Darstellung eines Amazonenkampfes ganz übersehen worden ist, dass dasselbe ein Pendant voraussetzt. Es ist in Palestrina gefunden und zugleich mit dem bereits genannten Fragment aus Unteritalien von Hrn. Roulez in den Monum. IX 31 publicirt worden. Ein Vergleich des im Ganzen wohlerhaltenen Umrisses desselben mit der runden

[2]) Vgl. die Abbildungen in *Specim. of anc. sculpt.* II, 20, Müller - Wieseler Denkm. II, 27, 293. Bei Millingen *Anc. mon.* II, 12 wo das Relief in einen Kreis hineingezeichnet ist, kann man am besten sehen, wie wenig die Umrisse des Reliefs für eine Rundcomposition berechnet sind. — Auch das in der Arch. Ztg. 1871 Taf. 34, 3 S. 59 veröffentlichte Bronzerelief aus Spanien war gewiss nicht, wie dort vermuthet wird, für einen Spiegel bestimmt.

Form des Spiegels, welcher in der Sammlung Barberini zum Schutze des Reliefs unter dasselbe gelegt und auch in der Zeichnung wiedergegeben ist, lehrt, dass beide einander nichts weniger als adäquat sind. Die Conturen des Reliefs weisen vielmehr bestimmt darauf hin, dass es zum Schmuck einer viereckigen Fläche gedient hat. Dass ihm dabei ein Gegenstück entsprach, lässt sich aus einer Eigenthümlichkeit in der Tracht der Amazone darthun. Die Kriegerin ist nämlich so gekleidet, dass ihr Chiton die rechte Brusthälfte bedeckt, die linke aber entblösst lässt. Diese Anordnung widerspricht dem bekannten, in der griechischen Plastik herrschenden Amazonentypus, demgemäss die für die Zwecke des Kampfes wichtigere und kräftigere rechte Seite des Körpers bei den weiblichen wie bei den männlichen Kriegern die unverhüllte ist. Allerdings haben sich nicht alle Künstler diesem Typus unterworfen, einzelne haben auch in späterer Zeit noch die völlige Verhüllung der Brust vorgezogen. Aber eine Entblössung der linken Brust statt der rechten findet sich fortan nur in solchen Kunstwerken, in denen zwei Amazonen dargestellt werden, die einander als Gegenstücke entsprechen sollen; die eine hat dann die rechte, die andere die linke Brusthälfte bedeckt. Hierin zeigt sich aber nicht blos ein einfaches Streben nach Symmetrie. Es ist nämlich diejenige Hälfte der Brust vom Chiton bedeckt, welche in Hinsicht auf die Stelle, welche die Figur in der ganzen betreffenden Composition einnimmt, die äussere genannt werden kann, da sie den äusseren Contur der Gruppe bildet. Auch bei den berühmten sogenannten ephesischen Amazonenstatuen kann man bemerken, dass die Künstler diejenige Brusthälfte nackt gelassen haben, welche den weniger hervortretenden Contur hat, eine Eigenthümlichkeit, welche für den Eindruck, den die Statuen hervorbringen, keineswegs gleichgültig ist; bei einer Amazone dürfen die nackten Formen nicht hervorgehoben werden [3]).

Das palestrinische Bronzerelief ist in der Bedeutung wie im formalen Charakter den beiden berühmten Sirisbronzen, welche überwundene Amazonen darstellen, verwandt, gewiss wird es einst auch ebenso wie diese zur Verzierung eines Bestandtheiles einer kriegerischen Rüstung gehört haben. Ein Sieg über eine Amazone war hierfür ein besonders geeigneter Gegenstand, auch schon unter dem Gesichtspunkte, dass sich seine Darstellung wiederholen liess, so oft es der Zweck der Verzierung verlangte [4]). Die unbeschränkte Zahl der Amazonen lieh jeder Scene das Interesse einer neuen mythischen Handlung. Eine bestimmtere Individualisirung der Kriegerinnen zeigt sich auf solchen paarweise componirten Reliefs nicht, eine Benennung der Kämpfenden, wie Bröndstedt und Andere sie versucht haben, ist meiner Meinung nach ganz zu unterlassen. Anders aber verhält es sich mit einem Monumente, welches, wie das hier veröffentlichte Spiegelrelief eine auf sich beschränkte, in sich abgeschlossene Darstellung hat. Hier tritt der Mythus bestimmter hervor, nicht irgend ein griechischer Heros kämpft mit irgend einer Amazone, sondern Herakles bezwingt die Königin, um ihren Gürtel zu erlangen.

Eine kriegerische That des grossen Heroen auf dem Relief eines Spiegels zu sehen, ist ungewöhnlich. Das der Toilette dienende Geräth ist in der Regel mit Darstellungen von friedlicherer Bedeutung geschmückt, mit Scenen aus dem Leben der Frauen oder des dionysischen Schwarmes, oder mit ruhig thronenden Gottheiten. In den Nekropolen Etruriens sind freilich einige dem vorliegenden analoge Reliefs zum Vorscheine gekommen, so Troilos' Verfolgung durch Achili (Bullet. 1874 p. 265) und Paris' Flucht an den Altar (Annali 1869 p. 286); allein unter den Erzeugnissen ächt griechischer Kunst ist das Bild eines Kampfes auf einem Spiegelrelief ein Novum [5]). Um so mehr ist zu bedauern,

[3]) Vgl. die Sirisbronzen bei Bröndstedt *The bronzes of Siris* Lond. 1836, einen Sarkophag der früheren Vigna Altoviti bei Rom, kurz erwähnt von Brunn Arch. Anz. 1858 S. 180 und mehrere Eckfiguren an Penthesileasarkophagen Visconti *Mus. P. Cl.* V pl. 21. p. 145 n. 4. Montfaucon *Ant. expl.* IV, 1,71, Beschr. Roms II, 2 p. 142 n. 7, wo die von Achills Armen gehaltene Penthesilea selber jedoch bisweilen eine Ausnahme von der Regel macht. Auch die Statue im Theseion zu Athen, Kekulé n. 63, setzt ein Pendant voraus.

[4]) Vgl. auch die von Stephani C. R. 1865 pl. V, 2—4 p. 171 veröffentlichten Bronzephaleren mit Amazonenkämpfen.

[5]) Zu den von Stephani C. R. 1865 p. 159 ff. und 1869 p. 143 f. aufgezählten Spiegelreliefs kommen neuerdings hinzu

dass die ungünstige Erhaltung gerade der Amazone nicht mehr genau erkennen lässt, in welcher Weise der Künstler die Sage vom Gürtel überhaupt aufgefasst hat. Es kann daher hier schliesslich nur die Vermuthung ausgesprochen werden, dass sich für ihn an die Erwerbung des Gürtels ein ähnlicher Gedanke geknüpft hat, wie man ihn bei Apollodor II. 5, 9, 2 liest, wo es Admete und nicht ihr Vater Eurystheus ist, welche den Gürtel zu besitzen wünscht. Der kriegerische Zoster der Amazonenkönigin wird dadurch fast zu einem Toilettengeräth. —

Die Redaction der archäologischen Zeitung hat die Güte gehabt, auf meine Bitte der Abbildung des Bronzereliefs diejenige eines glücklicher erhaltenen Cameo mit ähnlicher Darstellung hinzuzufügen. Ein jugendlicher Krieger mit Schild und Chlamys am linken Arme sucht eine bereits auf die Kniee niedergesunkene Amazone, die er mit der Rechten am Haare ergriffen hat, zu Boden zu drücken. Sie ist jedoch noch bemüht, mit der Linken sich seines Armes zu erwehren, während sie die Rechte auf ihren Schild stemmt, der neben ihr auf der Erde liegt. Hinter ihr sprengt ihr Ross fort. Die ovale Form des Steines ist hier nicht weniger glücklich ausgefüllt, als oben bei dem Spiegelrelief die runde Fläche. Dazu kommt hier, dass die verschiedenen Lagen des Onyx sehr gut zur Geltung gelangen; die beiden kämpfenden Figuren erhalten dadurch, dass hinter ihnen noch das Pferd dargestellt wurde, ein hohes und klares Relief. Die Gruppe, welche die beiden zusammen bilden, ist den Maassen des Steines entsprechend fast doppelt so breit als hoch. Auch berühren sich beide Gegner kaum und bieten doch ein Kampfbild voll Leben, Kraft und geschlossenem Zusammenhange. Die ausgezeichnete Composition ist zweimal vorhanden. Die vorliegende Abbildung ist gemacht nach dem Abgusse in der 6. Centurie der *Impr. gemm. dell' Inst.* n. 42 (derselbe findet sich auch in der grossen Sammlung von Cades *Guerra trojana* n. 196). In der Beschreibung jener Centurie im Bullet. 1839 p. 110 liest man die Angabe, dass der Stein vor Kurzem in der Nähe von Rom gefunden und im Besitze von Ign. Vescovali sei. In wessen Besitz er dann übergegangen ist, weiss ich nicht. Aber ich sah vor einigen Jahren einen Cameo mit dieser Darstellung unter den Schätzen des Duc de Luynes in Paris und zweifle nicht, dass derselbe dann in die Sammlung der Pariser Bibliothek gelangt ist. Andererseits liest man in dem von H. Nevil Story-Maskelyne 1870 verfassten Cataloge der geschnittenen Steine des Herzogs von Marlborough n. 327: *cameo representing an Amazon unhorsed and seized by a warior, Sardonyx.* Ein Sardonyx ist auch der im Bulletino beschriebene Cameo, und so möchte ich es für jetzt dahin gestellt sein lassen, ob das französische oder das englische Exemplar besser beglaubigt ist. An der Authenticität des in den *Impronte* abgegossenen und hier veröffentlichten Steines zu zweifeln, liegt nicht der geringste Grund vor.

die im Bullet. 1870 p. 37. 103 in der Arch. Ztg. 1875 S. 112 Taf. 7, 1 und bei Dumont *Monum. grecs* 1873 p. 29 n. 1 von Newton beschriebenen.

Geschnittene Steine, welche einzelne Amazonen oder die zärtliche Gruppe von Achill und Penthesilea zeigen, sind in der Kaiserzeit sehr beliebt gewesen und vielfach gefunden worden. Von Bildern kämpfender Amazonen dagegen sind mir nur folgende bekannt geworden: Eine violette Paste der Berliner Sammlung IV, 2, n. 183 (wohl gleich Raspe n. 5772), auf der man eine in allen Einzelheiten höchst ungeschickt gezeichnete Gruppe einer von einem Krieger verfolgten Reiterin sieht. Auf einer anderen Paste früher in Townley's Besitz (vgl. Raspe n. 8708) soll eine Reiterin mit einem bereits niedergeworfenen Gegner kämpfen. Eine solche Scene, in welcher der Sieg auf Seiten der Amazone ist, lässt glauben, dass sie einer grösseren Composition, etwa einem Friese entlehnt ist. Endlich findet sich unter den Steinen der Berliner Sammlung IV, 3 n. 186 ein Carneolfragment mit dem Oberleibe einer die Axt schwingenden Amazone. Sowohl der schlechte Stil der Arbeit, als Absonderlichkeiten in der Tracht wie der Aermel am linken Arm und die Kreuzbänder auf der Brust lassen sehr an dem antiken Ur-

sprunge des Fragments zweifeln[6]). Es besitzt somit aller Wahrscheinlichkeit nach der hier publicirte Stein das Interesse, dass er die einzige Darstellung eines Amazonenkampfes enthält, welche in dieser Monumentenklasse auf uns gekommen ist.

[6]) Auch die Darstellung des Kampfes auf dem Sarder bei Gori Mus. Flor. II. 32 Cades n. 193 Visconti P. Cl. II p. 260 ist offenbar ein modernes Machwerk.

Rom. A. Klügmann.

ÜBER DIE STATUE DES MESSERSCHLEIFERS IN FLORENZ

und Herrn Professor Kinkels darauf bezügliche Entdeckung.

(Hierzu Tafel 2.)

Die Statue des Messerschleifers in der Tribuna der Uffizien zu Florenz hat von je her bei Archäologen von Fach wie dem gebildeten Publikum ein besonderes Interesse erregt, zunächst wohl in Folge der eigenthümlichen Darstellung selbst wie der vortrefflichen Behandlung des Nackten, gewiss nicht minder aber auch wegen ihrer guten Erhaltung und des Mangels unvernünftiger oder geschmackloser moderner Ergänzungen, von denen ja leider nur die wenigsten, einer Ergänzung bedürftigen Statuen verschont geblieben sind. So lange sie die Bewunderung der Kunstfreunde auf sich gezogen hat, ist noch niemals weder von so genialen Kennern des Alterthums wie Winckelmann und Visconti, noch von neueren Gelehrten an ihrer Aechtheit gezweifelt worden; auch nicht das von J. Burckhardt im Cicerone[1]) geäusserte und gleich von ihm selbst mit dem triftigsten Grunde[2]) widerlegte Bedenken hat bis jetzt einen Gelehrten dazu verführt, in der betreffenden Statue ein Werk moderner Kunst zu erblicken. Hrn. Prof. Kinkel war es vorbehalten, jenen Einwurf Burckhardts, der freilich besser unausgesprochen geblieben wäre, in einem 50 Seiten langen Aufsatze[3]) ausführlich zu entwickeln und die von ihm beliebte Anschauung durch eine verschwenderische Fülle von Hypothesen zu stützen, unter denen sich der Leser vergeblich nach einem einzigen wirklich zwingenden Grunde umsieht. Die Art der Beweisführung ist in der That so eigenthümlich keck, entbehrt so durchaus jeder wissenschaftlichen Strenge, dass man zu glauben versucht ist, der Verfasser habe seinen Aufsatz überhaupt nur für ein allgemeineres Publikum geschrieben, das von der Sache selbst nicht viel versteht und schon überzeugt ist, wenn ihm mit möglichster Eindringlichkeit diese oder jene Ansicht als die allein richtige zugerufen wird. Vielleicht liegt hierin der Grund, dass bis jetzt von archäologischer Seite die Entdeckung Hrn. Prof. Kinkels noch keiner Entgegnung gewürdigt worden ist, eine Entdeckung, durch die ja, wenn sie sich bewähren sollte, einer der wichtigsten Marksteine der alten Kunstgeschichte aus seinem Boden gerissen wäre. Dennoch scheint es uns wenigstens nicht gerechtfertigt, derartige Behauptungen mit Stillschweigen zu übergehen, zumal der Verfasser selbst am Schlusse seines Aufsatzes[4]) „Archäologen und besonders auch die Künstler durchaus nicht um eine wohlwollende, aber sehr um eine ehrliche Prüfung“ desselben ersucht. —

Von den wenigsten antiken Statuen, welche seit drei Jahrhunderten in den Museen aufbewahrt werden, kennen wir Fundort oder Herkunft, und wir dürfen es schon als einen glücklichen Zufall bezeichnen, wenn uns ihr Aufbewahrungsort etwa aus der Mitte des 16. Jahrhunderts überliefert ist. Diesen Vorzug besitzt gerade unser Schleifer. Nach Ulisse Aldroandi[5]) befand er sich i. J. 1556 in Rom im Hause des Nicolo Guisa „da, wo heute der Herzog von Melfi (d. i. Amalfi) wohnt“, und aus

[1]) Sculptur 490, a.

[2]) „Jedenfalls würde, höchstens Michelangelo ausgenommen, sich wohl kein Neuerer dazu melden dürfen.“

[3]) „Die Statue des Messerschleifers in Florenz“ in seinem „Mosaik zur Kunstgeschichte“ (Berlin 1876), S. 57—107.

[4]) S. 107.

[5]) *Ant. di Roma*, p. 166.

diesen Worten hat Hr. v. Reumont in einer Besprechung des Kinkel'schen Aufsatzes[6]) mit Recht geschlossen, dass die Statue Aldroandi schon seit längerer Zeit bekannt gewesen sein und bereits einmal ihren Besitzer oder Aufbewahrungsort gewechselt haben muss. Aldroandi zweifelte nicht an ihrer Aechtheit, denn er pflegt ja, wie Hr. Prof. Kinkel selbst bewiesen hat,[7]) bei modernen Werken anzugeben, dass sie nicht antik sind, und wusste z. B. recht wohl, dass jene Antinousbüste, die er „im Atelier des Guglielmo della Porta" fand, modern sei. Die Vermuthung, dass sich Aldroandi, der sich nicht nur mit Werken bekannter Antikenfälscher wie Guglielmo della Porta vertraut gemacht, sondern auch einen so grossen Vorrath wirklicher Antiken durchmustert und diesen ein für seine Zeit nicht geringes Interesse gewidmet hat, bei dem Schleifer getäuscht haben soll, entbehrt demnach von vorn herein aller Wahrscheinlichkeit. Aber mit dem Zeugnisse des durchaus glaubwürdigen Aldroandi begnügt sich nun einmal Hr. Prof. Kinkel nicht, sondern wendet sich andern Quellen zu, aus denen er passenderen Stoff für seine Hypothese schöpfen kann: zunächst dem Sante Bartoli, welcher 1682 — also 126 Jahre später als Aldroandi — bei seiner Aufzeichnung antiker Statuen auch den Arrotino nicht vergessen und dabei die Bemerkung gemacht hat, dass derselbe „beim Bau des Familienpalastes Mignanelli[8]) in Rom ausgegraben und den Medici verehrt worden" sei[9]).

Was Sante Bartoli betrifft, so sind wir weit entfernt, sein Wort stets auf Treu und Glauben anzunehmen, aber unbegreiflich ist es, wie Hr. Prof. Kinkel aus jener leichtfertigen Bemerkung des in archäologischen Dingen ganz unmaassgeblichen Kupferstechers ein Hauptargument für die Modernität des Schleifers ziehen und daraus folgern kann, dass die Fundnotiz Sante Bartoli's „einer bewussten Lüge ähnlich sieht", ja „eine absichtliche Fälschung ist." „Sieht das nicht grade so aus", bemerkt er an einer andern Stelle,[10]) „als habe Sante Bartoli kurzweg jeden Zweifel an dem antiken Ursprung des berühmten Werkes dadurch curiren wollen, dass er einfach e r l o g (!), sie sei in Rom da und dort wirklich aus der Erde gegraben worden?" — Es kann nicht scharf genug betont werden, dass Hr. Prof. Kinkel grade diesen Schluss zum Ausgangspunkt seiner Untersuchung macht, wenngleich dem Leser ein tieferer Blick in das Argument erspart wird, und dasselbe nur auf S. 62, wo die Frage noch einmal zusammengefasst wird, gleich als wäre die Hypothese schon längst bewiesen, in den Worten „gleich am Anfang unserer Betrachtung fällt a l s o (!) die Statue unter eine bedenkliche Zweideutigkeit" wiederklingt. Und worauf gründet sich jenes Bedenken? Einmal darauf, dass Gori in seinem *Museum Florentinum* den Fundort des Schleifers einen *„locus incompertus"* nennt, obwohl er weiss, dass die Statue früher im Besitze des Nicolo Guisa[11]) war; besonders aber darauf, dass J o a c h i m S a n d r a r t, welcher 1628—35 in Rom war, den Schleifer dort schon damals gesehen haben will und in seiner „Teutschen Akademie"[12]) angiebt, derselbe sei 1679 aus der Villa Medici nach Florenz versetzt worden. Der Umstand, dass der Archäologe Gori die Statue für antik hält, scheint also für Hrn. Prof. Kinkel bedeutungslos zu sein, wenigstens erspart er ihm wie dem Al-

6) Augsb. Allgem. Zeit. 1876 Beilage No. 1 S. 11 f.

7) A. a. O. S. 106 und S. 59.

8) Hr. Prof. Kinkel schreibt beharrlich „Minghanelli."

9) Wie und wann der Schleifer wirklich in den Besitz der letzteren kam, dies etwa aus den Papieren des florentiner Archivs zu erforschen, ist Hrn. Prof. Kinkel nicht in den Sinn gekommen, obwohl er sich die Arbeit sehr erleichtern konnte, wenn er einen Blick in das Buch Pelli's *„Saggio storico della galleria di Firenze"* (II, 49 ff.) gethan hätte, ein Werk, das für jeden, der sich mit den Bildwerken der Uffizien beschäftigt, geradezu unentbehrlich ist. Wir müssen uns daher wundern, dass Hr. Prof. Kinkel, der doch so manches alte Büchlein anführt und auch gelegentlich nicht zu bemerken vergisst, dass ihm von Aldroandi's Schrift alle vier Auflagen vorliegen, das Werk Pelli's nicht einmal dem Namen nach zu kennen scheint. Aber Hr. Prof. Kinkel hat sich so wenig sorgfältig in der älteren archäologischen Literatur umgesehen, dass er als die älteste Abbildung des Schleifers die bei Perrier angiebt und nicht ahnt, dass die Figur schon bei De Cavalleriis (*Antiq. stat.*) 3. 4. Tab. 90, also 45 Jahre früher bekannt war, während doch letzteres Werk für die Feststellung des Alters und der Ergänzungen vieler antiker Statuen gerade überaus wichtig ist.

10) S. 61.

11) Also übereinstimmend mit Aldroandi!

12) II, q.

droandi und allen andern Herausgebern der Figur den Vorwurf einer absichtlichen Fälschung. Dass aber der arme Kupferstecher Bartoli gelogen hat, ist ihm ganz klar geworden aus jenem allerliebsten Geschichtchen, in welchem uns Sandrart erzählt, dass ein Gärtner bei der Belagerung von Siena den Spion gemacht, eine Verhandlung der Rathsherren belauscht und sie dem vor Siena im Lager befindlichen Grossherzog mitgetheilt habe, worauf dieser ihm zur Belohnung durch Michelangelo den Schleifer als Denkmal habe setzen lassen[13]). Eben diesen Sachverhalt soll also Sante Bartoli durch seine Angabe vom antiken Ursprung der Figur haben umdrehen wollen, gerade als ob ihm besonders viel daran liegen konnte, etwaige Irrthümer, die sich in die Kunstgeschichte eingeschlichen hätten, zu verbessern! Hr. Prof. Kinkel findet die Erzählung Sandrarts „positiv genug“ und begreift nicht, wie „alle Archäologen sie ganz unbeachtet gelassen haben“. Uns erscheint sie gerade albern genug, um in einer guten Anekdotensammlung mit Stillschweigen übergangen zu werden — ich erinnere nur an die geohrfeigte Herzogin —; was aber das „Positive“ der Darstellung anlangt, so genügt es, darauf zu verweisen, dass, wie Hr. v. Reumont[14]) bemerkt hat, weder der Grossherzog Cosimo noch seine kränkliche Gemahlin je im Lager vor Siena waren, und die Franzosen auch nicht mit den Deutschen vor der Stadt, sondern vielmehr gegen dieselben lagen. Hr. Prof. Kinkel, der hierüber nicht unterrichtet gewesen zu sein scheint, hat sich dafür mit Sorgfalt der Erläuterung jenes Histörchens gewidmet und das haltlose Geschwätz Sandrarts noch psychologisch zu motiviren versucht, indem er an eine Begebenheit aus dem Leben Cellini's erinnert, die ich mich wohl hüten werde zu wiederholen: derartige Schmutzereien mögen dem Einen oder Andern gefallen, in eine wissenschaftliche Abhandlung gehören sie nicht! — Freilich ist man nicht wenig erstaunt, wie der rastlose Forscher selbst[15]) zugestehen kann, dass es mit dem Anlass, aus welchem nach Sandrart die Statue enstanden sei, „seine schlimme Bewandniss habe“, und dann in eigener Person den Beweis antritt, dass Michelangelo zu jener Zeit die Figur gar nicht schaffen konnte. Mit diesem eigenthümlichen Hin- und Herfuchteln von Argumenten, die den Leser ganz in Verwirrung bringen, muss man sich in der That erst vertraut machen, und doch folgen davon noch bessere Proben! — Die Erzählung Sandrarts ist also erdichtet, aber trotzdem soll folgende „Thatsache“ (!) daraus bestehen bleiben: „Sechzig Jahr nach Michelangelo's Tode . . . . . stand es in den deutschen Künstlerkreisen fest, der Messerschleifer sei keine Antike, sondern ein Werk Michelangelo's.“ Woher in aller Welt weiss Hr. Prof. Kinkel, dass Sandrart jene läppische Anekdote aus den deutschen Künstlerkreisen geschöpft hat, und warum bringt er nicht irgend einen Beleg für diese Hypothese herbei?[16]) Aber er hat sich wohl gehütet, den Leser auf diesem schlüpfrigen Boden der Trugschlüsse festen Fuss fassen zu lassen, und gleitet lieber geschwind zu einem neuen Grund für seine Hypothese hin. Er zieht nämlich aus der beiläufigen Bemerkung Gori's[17]), Michelangelo habe nach dem Schleifer ein kleines Thonmodell angefertigt und darin einige Proportionsfehler des antiken Orginals (!) verbessert[18]), den kühnen Schluss, dass jenes Modell nicht nach der antiken Statue, sondern vielmehr für dieselbe gemacht worden sei. Er dreht also die Bemerkung Gori's geradezu um, indem er Gori, ohne es freilich zu sagen, als einen Lügner oder ganz schlecht unterrichteten Archäologen hinstellt, und glaubt damit einen neuen unumstösslichen Beweis für seine Annahme entdeckt zu haben; ja, er geht noch weiter und sucht es sogar aus einer Stelle Aldroandi's wahrscheinlich zu machen[19]), dass

[13]) Freilich liess er dasselbe in Rom und nicht etwa in Siena oder Florenz aufstellen. Aber diesen Umstand erwägt Hr. Prof. Kinkel gar nicht erst.

[14]) A. a. O. S. 12.

[15]) S. 97.

[16]) Oder soll das etwa ein Beweis sein, wenn er uns sagt, „dass es unter den deutschen Künstlern damals sehr flott herging,“ und die Moral der Geschichte nur auf den Gedanken hinauslaufe: „die Teutschen wissen zu sauffen und auch zu siegen“?

[17]) Mus. Flor. XCV.

[18]) Auch Zannoni (*Gall. di Fir.* IV, I. p. 106) vertheidigt diese That Michelangelo's.

[19]) S. 102.

Michelangelo bei einem gewissen M. Giulio Porcari in Rom einmal ein antikes Relief mit einem Messerschleifer gesehen habe, womit dann wieder indirect bewiesen werden soll, dass Michelangelo jenes Modell in der That nach der Antike angefertigt habe. Der Schluss aus all diesen Voraussetzungen ist dann endlich der, dass irgend ein Schüler Michelangelo's, wahrscheinlich Guglielmo della Porta, nach dem Modelle des Meisters den Schleifer ausgeführt habe. Ich denke, man wird mich nicht der Oberflächlichkeit zeihen, wenn ich es aufgebe, auch dies von Hrn. Prof. Kinkel so mühsam aufgebaute Kartenhaus mit den Waffen der Kritik einzurennen. Wer überhaupt meint, dass durch derartige aus der Luft gegriffene Hypothesen eine allgemein anerkannte Ansicht auch nur berührt werden kann, für den ist auch jeder Gegenbeweis überflüssig. Nur dies eine sei noch bemerkt: wenn der Schleifer wirklich eine moderne Schöpfung nach einem antiken Relief (natürlich der Marsyassage) ist, woher kommt es, dass man so spät erst, nämlich nicht vor Lionardo Agostino[20]), die Bedeutung der Figur begriff, und Cavallieris z. B. (a. a. O. Taf. 90) die Statue i. J. 1593 noch als „*M. Manlius Capitolii Propugnator*“ bezeichnen konnte, während man doch bei den bekannten Statuen des aufgehängten Marsyas über ihre Bedeutung durchaus nicht zweifelhaft war[21])? Ja, der Schleifer wird sogar noch im florentiner Inventar v. J. 1704 bezeichnet als: „*villano che scopre la Congiura di Nerone.*“ Uebrigens hat die Figur bei Cavalleriis bereits die ergänzten Theile, die also nicht erst nach der Versetzung nach Florenz angefertigt wurden, was Hr. Prof. Kinkel aus Pelli a. a. O. I, 291 hätte ersehen können. Diese Ergänzungen stehen mit der Figur stilistisch in so schroffem Gegensatze, dass allein dadurch der Widerspruch zwischen antiker und moderner Kunst klar wird. Doch ich verzichte darauf, diesen Punkt weiter auszuführen; es würde dies nur den Schein erwecken, als ob ich den darauf bezüglichen Untersuchungen Hrn. Prof. Kinkels ein grosses Gewicht beilegte. Das dünne Gewebe, dessen Fäden lediglich aus Vermuthungen zusammengedreht sind, scheint den Verfertiger indessen selbst nicht so ganz befriedigt zu haben. Denn sonst lässt sich kaum erklären, wie er sich mit dem Resultat seiner historischen Forschung nicht hat begnügen können, sondern auch das Gebiet der Mythologie und Technik in den Kreis seiner Untersuchung hineinzieht.

Was zunächst die Betrachtungen über Ursprung und Entwicklung der Marsyassage angeht, so ist hierbei gegen Hrn. Prof. Kinkels Bemerkungen um so weniger etwas einzuwenden, als dieselben in der Hauptsache dem vortrefflichen Aufsatze von Michaelis in den Annalen des Institutes[22]) entlehnt sind; es wird dabei übrigens besonders auf den Gedanken Gewicht gelegt, dass die Figur des Skythen eigentlich erst durch den Einfluss des athenischen Theaters in der Sage zur Geltung gekommen ist, und diese Vermuthung dann wieder als Gegenbeweis gegen die gewöhnliche Annahme, nach welcher der Schleifer ein Werk der Pergamenischen Schule ist, benutzt; „denn“, so heisst es kurz und bündig, „wie hätte überhaupt ein Künstler der Pergamenischen Schule, im fernen Mysien, vom atheniensischen Theater den Polizeiknecht entnehmen sollen? — Gerade in Pergamos bleibt uns daher der Skythe undenkbar.“ Auf diese Schwierigkeit weiss also Hr. Prof. Kinkel nicht zu antworten. Natürlich nicht! Denn wie passte sonst seine kühne Hypothese zu dem noch kühneren Schlusse, mit dem er seinen Gegnern ganz den Garaus gemacht zu haben glaubt: „Es hat nämlich“, so meint er, „der Schleifer nirgendwo im Alterthum einen Boden, aus dem er könnte gewachsen sein. Ist er aber nicht antik, so muss er eben modern sein, und dann kann er nur dem sechzehnten Jahrhundert in Italien angehören. Und dahin gehört er auch.“ Diese Zuversicht hört indessen auf, den Leser durch ihre Naivetät zu erheitern und bekommt einen starken Beigeschmack des Unangenehmen, wenn der Verfasser es versucht, unter dem Scheine gründlicher Gelehrsamkeit und unbefangenster Beobach-

[20]) Dass dies der italienische Name des Mannes war, hätte Hr. Prof. Kinkel leicht aus Winckelmann, *Mon. ined.* I. 50 ersehen können.

[21]) Vgl. Cavalleriis a. a. O. I, 85, wo der florentiner Marsyas No. 155 abgebildet ist.

[22]) 1858, p. 298 ff.

tung das rein Aeusserliche und Technische der Statue ins Auge zu fassen und uns gar mit einer neuen Entdeckung über die Form antiker Basen beschenken will. Ich kann hier nur bemerken, dass die darauf bezügliche Untersuchung nicht allein durchaus oberflächlich, sondern der wahre Sachverhalt, soweit er die Figur des Messerschleifers betrifft, völlig verkannt ist. Hr. Prof. Kinkel findet nämlich nicht nur „die vier scharfen rechten Winkel der Basis bei einer Einzelfigur des Alterthums“ auffallend, „da die erhaltenen Basen meist rundlich und oval gehalten sind“, sondern er hält auch die Profilirung derselben in ihrer „ausserordentlichen Genauigkeit und Gradlinigkeit“ für unmöglich bei einer ächten antiken Basis. Die gleiche Präcision des Technischen erkennt er dann ferner bei dem Wetzstein, dessen „drei herausspringende Seiten offenbar mit der Marmorsäge gearbeitet sind“, und behauptet schliesslich[23]): „eine Basis, die im Schnitt des Profils und in mathematisch genauer Durchführung der Linien der an dem Schleifer gliche, muss bei einem antiken Werk erst nachgewiesen werden, ehe man die florentiner Statue antik nennen will“. Schade, dass Hr. Prof. Kinkel den Leser nicht durch Beigabe einer Abbildung der von ihm gesehenen Basis zu überzeugen versucht hat! Seiner Angabe habe ich einfach das Folgende entgegenzusetzen: 1) Die von mir und Anderen gesehene Basis des florentiner Schleifers ist nicht nur nicht mit mathematischer Genauigkeit gearbeitet, sondern flacht sich merklich nach der hinteren linken Ecke zu ab[24]), und von dieser dem Auge deutlich sichtbaren Differenz ist auch die Hohlkehle beeinflusst, welche auf der linken Seite nach hinten zu um mehrere Millimeter abnimmt. Von einem „peinlich genauen Profil“ kann demnach nicht die Rede sein. 2) Der Wetzstein hat eine sowohl im Grundriss wie im Durchschnitt durchaus unregelmässige Form; er flacht sich nämlich stark auf der rechten Seite ab und ist hier auch bedeutend schmäler. Soll also die mathematisch regelmässige Bildung ein Beweis für die Modernität eines Werkes sein, so wäre der Schleifer eben aus den von Hrn. Prof. Kinkel angeführten Gründen antik! 3) Die Angabe der vier „scharfen rechten Winkel“ und die „moderne Präcision des Technischen“ ist in die Form der Basis geradezu hineinphantasiert. Die Kanten des Basenprofils sind keineswegs haarscharf, und Hr. Prof. Kinkel kann sich leicht von der Unrichtigkeit seiner Behauptungen überzeugen, wenn er einen Blick auf die scharfen Linien wirft, welche die Profilirung der architektonischen Theile an den Medicäergräbern zu Florenz, z. B. der Sarkophage, bilden. Gerade die Basis des Schleifers hat für jeden unbefangenen Beobachter in dieser Beziehung nicht nur nichts Auffallendes, sondern sie liefert wie nichts Anderes den besten Beweis für das Alter des Werkes, insofern sie der am meisten beschädigte, zerkratzte, in den Ritzen mit Schmutz ausgefüllte und z. B. auf der rechten Seite stark geflickte Theil desselben ist, ein Umstand, den Hr. Prof. Kinkel zwar verschweigt, der aber für die ganze Frage von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit ist; denn diese Beschädigungen stimmen nur dann zu der übrigen guten Erhaltung der Figur, wenn man annimmt, dieselbe habe sich vor ihrer Entdeckung Jahrhunderte hindurch an einem ungünstigen Orte befunden und sei gerade mit ihrem unteren festen Theil der Zerstörung am meisten ausgesetzt gewesen. Auf ihrer Wanderung von Rom nach Florenz litt nur der dünne Rand des Mantels Schaden, also gerade der schwächtse Theil der Figur. — Von der Ergänzung der fehlenden Stückchen durch Ercole Ferrata erzählt Pelli (a. a. O. I, 291) nach Baldinucci (*Professori del disegno*, XVIII), und von dem eigentlichen Schöpfer des Werkes soll sich auch nicht der Schatten einer Ueberliefernng erhalten haben! Denn was uns Hr. Prof. Kinkel von Guglielmo della Porta zu glauben zumuthet, ist reine Willkür, es sei denn, er könnte uns auch beweisen, wo della Porta den Kosackentypus, der nach Blumenbach[25]) in der Schädelbildung des Schleifers ausgeprägt ist, so genau studirt habe. — Hr. v. Reumont hat bereits bemerkt[26]),

[23]) S. 88.

[24]) Die vordere linke Ecke ist hoch 0,14, die hintere 0,135.

[25]) *Spec. hist. nat. ant. artis.* p. 12.

[26]) A. a. O. S. 12.

dass moderne Werke damals im Allgemeinen theurer bezahlt wurden, als antike — der Schleifer wurde für die Kleinigkeit von 800 Scudi erworben —, und Hr. Prof. Kinkel hätte wohl gethan, auch noch in dem für florentiner Kunstwerke wichtigen Buche von Bocchi: „*Le Bellezze di Firenze*“ (1591) zu beachten, wie der Verfasser[27]) bei der Vergleichung eines antiken Bakchos mit einem modernen von Michelangelo ausführt, worin die modernen Künstler den alten überlegen seien. Die Stelle ist um so beachtenswerther, weil Bocchi, mit dessen Bildung es wohl nicht weit her war[28]), darin offenbar nur das allgemeine Urtheil seiner Zeit wiedergiebt.

Es bleibt noch übrig, Hrn. Prof. Kinkels Bemerkungen über die Behandlung des Haares und Bartes, über die Messerform wie die Haltung der Figur mit einigen Worten zu beleuchten; denn auch aus diesen Dingen hat der Verfasser für seine Lieblingshypothese Kapital schlagen wollen. Was den ersten Punkt betrifft, so ist zuzugeben, dass einzelne Härchen, die ich freilich nicht gezählt habe, vertieft in das Fleisch geschnitten sind; das Haupthaar aber ist voll und schön, übrigens durchaus ohne den bei modernen Werken gewöhnlichen Realismus ausgearbeitet, und auch der spärliche Bart ist nicht unmittelbar in die Fleischtheile eingekratzt, sondern erst, wie bei den Augenbrauen, auf einer erhöhten Unterlage angegeben; eine Vergleichung mit Kaiserköpfen aus der Zeit nach Hadrian (etwa mit der florentiner Büste des Alexander Severus) ist hier also gar nicht am Platze. — Eine nach Hrn. Prof. Kinkel sehr bedenkliche „Thatsache“ soll ferner die Form des Messers sein, welches der Schleifer hält; dasselbe sei nämlich, meint er, zum Schneiden viel zu stumpf, — denn hier passt ihm wieder einmal die bei Wetzstein und Basis kurzweg geleugnete Stumpfheit — und tauge nur zum Hacken, es sei eben ein Gartenmesser, „was man in der Schweiz ein Gertel nennt.“ Die letzten Worte bin ich nicht im Stande, zu controliren, bemerke aber, dass man in den mir bekannten Gegenden Deutschlands mit einem Messer, dessen Spitze, wie bei dem des Schleifers, nach dem Rücken zu emporgebogen ist, wohl schneidet oder eine Haut aufschlitzt, aber niemals hackt. Ich gestehe übrigens, dass mir beim ersten Lesen des Aufsatzes an dieser Stelle ein Zweifel aufstieg, ob ich überhaupt mit dem Verfasser eine und dieselbe Statue im Sinne hätte, und dieser Zweifel ward mir fast zur Gewissheit, als ich auf die Bemerkung stiess, die Figur weiche in dem Motive ihrer Stellung von den entsprechenden antiken Reliefdarstellungen ab, denn sie sitze nicht, sondern hebe das Knie vom Boden auf „um sich zu lupfen“ (!), und dies sei eine Stellung, die Keiner fünf Minuten aushalte — als ob zum Wetzen eines Messers überhaupt so viel Zeit erforderlich wäre! Bisher hatte ich immer geglaubt, dass der Skythe sitze, und zwar recht fest auf einem Felsstück[29]). Sollte hier nicht, so dachte ich, eine Verwechselung mit einer anderen Figur vorliegen? Doch nein! Hr. Prof. Kinkel erwähnt selbst die „Stütze“ (S. 74), nur bemerkt er, dieselbe sei keine Stütze, sondern blos ein „tronc“ (! ?), der nur für den Marmor[30]), aber nicht für die lebend gedachte Gestalt diene. Nun wissen wir's also! Die architektonisch gegliederte Basis, die doch in rein äusserlichem Verhältniss zur Figur steht, lässt Hr. Prof. Kinkel gelten, aber das natürlich gebildete Felsstück ist nach ihm einfach wegzudenken! Dies Umspringen mit dem rein Thatsächlichen bedarf wohl von unserer Seite keiner weiteren Kennzeichnung, und der Leser wird mir Dank wissen, wenn ich ihn mit einer ferneren Erörterung über die Methode Hrn. Prof. Kinkels verschone. Ich habe es vermieden, auf die Stellung des

27) p. 103 f.

28) Vgl. Ant. Bildw. in Oberitalien II, 18.

29) Dasselbe ist von einer Art, wie ich es bei modernen Werken noch nicht, wohl aber z. B. bei den Niobidenfiguren gesehen habe.

30) Den Marmor des Schleifers hält Hr. Prof. Kinkel für carrarisch, obwohl er (S. 84) sehr bescheiden den Ruhm eines wirklichen „Kenners der Marmorarten“ zurückweist. Ich kann also mit demselben Rechte behaupten, der Marmor sei griechisch, und mache zum Beweise nur auf die grossen Krystalle aufmerksam, die man bei guter Beleuchtung auf dem linken Oberschenkel der Figur wahrnimmt, und die sich bei italischem Marmor — ganz abgesehen von der geradezu einzig dastehenden Transparenz des fast alabasterähnlichen Materials — meines Wissens nicht finden.

Schleifers in der Kunstgeschichte und seine Bedeutung überhaupt einzugehen, weil sich mir dazu im dritten Theile meiner antiken Bildwerke Gelegenheit bieten wird. Es lag mir hier vor Allem an einer Beleuchtung der Kinkel'schen Auffassungsweise. Nicht ich habe zu beweisen, was allgemein anerkannt wird, dass nämlich der Schleifer antik ist, sondern Hr. Prof. Kinkel hatte für seine Hypothese der Modernität irgend einen Beweis vorzubringen. Dies hat er nicht gethan; denn Hypothesen stützt man nicht durch Hypothesen, und mit blossen Einfällen hat die Wissenschaft Nichts zu thun.

ÜBER DIE FORM ANTIKER PROFILIRTER BASEN.

Herr Professor Kinkel hat in dem eben besprochenen Aufsatze auch die Frage nach der Form antiker Basen berührt, allein dieselbe, wie mir scheint, ohne genügende Kenntniss des Materials behandelt. Obwohl er selbst nur darauf ausgeht, zu beweisen, dass die Basis des Schleifers modern sei, liegt doch die Gefahr nahe, ans seinen Ausführungen den allgemeinen Schluss zu ziehen, dass 1) die Profilirung antiker Basen jeder Genauigkeit entbehre, 2) der Grundriss der Basen nicht viereckig sondern rund sei und 3) ein Schnitt des Profils, wie er sich bei der Basis des Schleifers zeigt, bei andern antiken Basen nicht vorkomme. Dass diese Schlüsse jeder Begründung entbehren, ergiebt die Durchmusterung einer auch nur beschränkten Anzahl von Basen. Eine vollständige Zusammenstellung des Materials, zu der mir leider jetzt die Mittel fehlen, dürfte vielleicht noch manchen interessanten Beitrag zur Beantwortung der in Rede stehenden Frage liefern, allein die dabei maassgebenden Grundsätze lassen sich unzweifelhaft schon aus den von mir gesammelten und auf Taf. 2 abgebildeten Beispielen[1]) erkennen, welche ich mit einigen Worten zu erläutern habe.

Antike profilirte, d. h. architektonisch gegliederte Basen gehören überhaupt zu den Seltenheiten; wahrscheinlich fehlten sie stets bei Figuren, die nicht für eine selbständige Betrachtung in geschlossenen Räumen, sondern als äusserer Schmuck von Gebäuden, für eine Aufstellung im Freien, oder als Theile einer Gruppe gearbeitet waren. Basen von Gruppenfiguren — ich erinnere hier nur an die Niobiden oder die Statuen, welche Attalos auf der Akropolis aufstellen liess, — entsprechen ihrem Zwecke besser, wenn sie eine Nachahmung des natürlichen Bodens bilden und dadurch ein gemeinschaftliches äusseres Band für die nur in ihrer Gesammtheit ganz zum Ausdruck kommenden Einzelfiguren abgeben. Bei Figuren, die sich grösseren Architekturtheilen unterzuordnen haben, wird die einfache Plinthe gleichfalls die geeignetste Form der Basis sein, während eine selbständige architektonische Gliederung derselben das Kunstwerk viel bestimmter als solches heraushebt und von seiner Umgebung trennt. Er ist daher wohl denkbar, dass manche Statue erst dann ihre profilirte selbständige Basis erhalten hat, wenn man sie aus einer Gruppe, zu der sie ursprünglich gehörte, herauscopirte[2]). Indess soll dieser Gedanke hier nur vermuthungsweise ausgesprochen werden. Nimmt man dazu, dass auch da, wo eine Andeutung eines Baumes oder dergl. zum Verständniss der Figur nöthig war, ein solcher Gegenstand naturgemässer aus einer einfachen Plinthe oder uneben gearbeiteten Basis hervorwuchs, als aus einer regelmässigen und architektonisch gegliederten[3]), so erklärt sich zur Genüge die Seltenheit antiker profilirter Basen. Ich habe deren unter allen in München, Florenz und Neapel mir bekannten Statuen nur 15 aufgefunden, von denen auf Neapel 8, auf Florenz 7, auf München gar keine kommen. Dasselbe Verhältniss wird sich, so weit ich aus Abbildungen schliessen kann, auch für die römischen und andre Sammlungen herausstellen, ich habe indessen geflissentlich alle Stücke ausgeschlossen, über deren Aechtheit und Form ich

[1]) Neben dem Basenprofil ist rechts jedesmal der Grundriss der Basis, und bei Fig. XII neben dem Profil auch noch der verzierte Basenrand in der Vorderansicht gegeben.

[2]) Eine Möglichkeit, die z. B. für die Figur des Schleifers durchaus nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen ist.

[3]) Der auf einem Felsen sitzende Dornauszieher der Uffizien (abgeb. Ann. d. I. 1874, *Tav. d'agg. M.*) hat gar keine Basis.

mich nicht auf das zuverlässigste selbst unterrichten konnte.

Unter diesen 15 antiken Basen findet sich die oblonge, rechtwinklige Form bei Fig. XV (dem Schleifer in Florenz), Fig. X (einer Aphroditestatue in Florenz)[4]) und annährend, d. h. mit zwei an den Schmalseiten hervortretenden Rundungen bei Fig. VIII (der Venus von Capua). Etwas häufiger erscheint die länglich runde Form, nämlich bei Fig. XIII (einer kürzlich aus Poggio Imperiale in die Uffizien gebrachten römischen Gewandstatue), Fig. VII (dem s. g. Harmodios in Neapel), Fig. VI (einer Aphroditestatue in Neapel, No. 290, 917) und bei IV (der kauernden Aphrodite mit Eros in Neapel)[5]), an welche sich auch noch die nicht sehr regelmässige Form der neapler Basis Fig. I anreihen lässt. Alle übrigen sind von einer derartigen Unregelmässigkeit, dass man schwanken kann, zu welcher Abtheilung man sie rechnen soll; sie nähern sich jedoch durch die hie und da angebrachten Kanten weit eher der eckigen, als der runden Form. Es sind die Basen Fig. V (Gruppe des Bakchos mit Eros in Neapel)[6]), die beiden neapler Basen Fig. II (No. 261) und Fig. III (No. 534 L.), Fig. IX (Statue der s. g. Lucilla aus den Uffizien)[7]), Fig. XI (Statuette des jugendlichen Bakchos, neben einem Weinstock sitzend, aus den Uffizien), Fig XII (römische Knabenstatuette als Apollon, aus den Uffizien) und Fig. XIV (Priesterin aus dem Inschriftensaal der Uffizien)[8]). — Aus diesen Beispielen geht mit nichten hervor, dass die Alten die runde Form der Basis ohne weiteres der eckigen vorzogen; sonst wären nicht bei II, III, V, IX, XI, XII und XIV an der rundlichen Gestalt die Ecken noch besonders ausgearbeitet worden. Es kann hier also nur die Grösse des Marmorblockes, aus dem die Figur geschaffen wurde, den Ausschlag gegeben haben: man gab der Basis eine möglichst regelmässige Form, wenn das Material dazu ausreichte. Bei den Basen No. IX und X bricht der Stein z. B. hinten schräg nach innen zu ab, es war hier also unmöglich, die Profilirung auf allen Seiten gleichmässig durchzuführen, wogegen sie wiederum bei No. XIII mit grosser Regelmässigkeit und in scharfen Linien ringsherum ausgeführt ist. Bei der Basis des Schleifers (Fig. XV) wäre freilich auch die ovale Form ausführbar gewesen, allein hier musste der eckigen schon deshalb der Vorzug gegeben werden, weil der eckige, vorn am Rande stehende und nicht allzu kleine Wetzstein die geschwungene Linie einer runden Basis in sehr unschöner Weise unterbrochen hätte. Es beweist also dieser Umstand, dass man dem Schönheitssinn wohl Rechnung trug, so bald das zur Hand liegende Material es erlaubte, dass man jedoch, wenn dies nicht der Fall war, auf etwas Aeusserliches, wie die Basis einer Statue, eben nicht allzuviel Gewicht legte. Der rein praktische Gesichtspunkt wird nun wohl ebenso im Allgemeinen bei dem Schnitt des Basenprofils maassgebend gewesen sein. Sehr schwach ist z. B. die Profilirung bei No. V, und die Basis No. XII entbehrt derselben fast ganz, obwohl die darauf befindliche Statuette — sie stammt wohl aus dem zweiten Jahrhundert n. Chr. — mit viel Sorgfalt und nicht ohne Eleganz gearbeitet ist; die Basis gab eben keinen Stoff mehr für eine Profilirung her, und so musste sich der Künstler damit begnügen, als Ornament des Basenrandes ein nur ganz schwach vertieftes Feld herauszuschneiden [9]). Im Uebrigen finden wir, wenn wir von der etwas barbarischen Form No. IV, die freilich mehr zu einem Postament als zu einer Basis gehört, und der wenig schönen eckigen No. I absehen, bei dem Profilschnitte der übrigen 11 antiken Basen eine grosse Gleichförmigkeit und Regelmässigkeit, durch welche sich dieselben recht deutlich als zu ein und derselben antiken Familie gehörig ausweisen. Es genügt in der That ein oberflächlicher Blick auf ihre Formen, um zu zeigen, wie willkürlich es z. B. wäre, die Basis des Schleifers (No. XV) aus dieser Klasse als ihrer Form nach nicht antik auszuscheiden, was viel eher bei No. I

[4]) Abgeb. *Galleria di Fir.* Ser. IV, Tav. 40.

[5]) Abgeb. Clarac, *Mus. de sc.* pl. 631.

[6]) Abgeb. Gargiulo, *Racc.* I, 14.

[7]) Abgeb. Gori *Mus. Flor.* III, Tab. XCVIII.

[8]) Abgeb. Mongez-Wicar, *Gal. de Fl.* I, 17[e] Livr.

[9]) Das Ornament kehrt auch auf der Vorderseite der Basis No. V wieder.

und IV möglich wäre. Das den 11 Basen zu Grunde liegende Schema lässt sich nämlich durchgängig auf die Form der attischen Säulenbasis, d. h. auf eine in der Mitte befindliche und oben und unten durch ein Polster begrenzte Hohlkehle zurückführen, und diese Grundform ist nur im Einzelnen, indem zwischen Polster und Hohlkehle noch hier und da feine Streifen als Uebergangsglieder eingeschoben sind, entwickelt und durchgearbeitet worden. Am schönsten tritt diese Form der attischen Basis bei No. VII (der Statue des Harmodios) hervor, weniger klar bei No. II, III, X und XIII, weil hier statt der Polster zum Theil geradlinige Plinthen angewandt sind. Die Basis des Schleifers dürfte zwischen diesen beiden Formen etwa in der Mitte stehen, und es entspräche auch dieser Umstand der für die Entstehung des Schleifers gewöhnlich angenommenen Zeit, welche zwischen der Entstehung der Harmodiosstatue und den römischen Figuren der Basen No. X und XIII ungefähr in der Mitte liegen dürfte.

Duisburg. HANS DÜTSCHKE.

ARCHAISCHER BRONZEKOPF
IM BERLINER MUSEUM.
(Hierzu Tafel 3 und 4.)

Es wird der Kunstgeschichte stets zum besonderen Vortheil gereichen, wenn ihr Gelegenheit geboten wird, den Fortschritt künstlerischer Entwickelung an einer Reihe gleichartiger Darstellungen zu prüfen. Eine solche bieten z. B., wenn auch nur für einen verhältnissmässig kurzen Zeitraum, die sitzenden Figuren von der zum Didymaeon bei Milet führenden Strasse. Wohl keine andere aber kann sich an Bedeutung mit der Reihe nackter Jünglingsgestalten in ruhiger Stellung mit herabhängenden oder vorgestreckten Händen vergleichen, die wir gewohnt sind, wenn auch gewiss nicht überall mit Recht, als Apollofiguren zu bezeichnen. Denn wir dürfen behaupten, dass an diesem Typus die griechische Kunst recht eigentlich ihre Schule, ihre schulmässige Erziehung zum formalen Verständniss der menschlichen Gestalt von den Anfängen statuarischer Darstellung durch die ganze Periode des Archaismus hindurch bis zu Polyklet durchgemacht hat, um von diesem Höhepunkte aus ihn zu immer freieren und mannigfaltigeren Gestaltungen umzubilden. Jede Bereicherung des schon jetzt ziemlich umfangreichen Materials gewinnt dadurch erhöhte Bedeutung, indem uns bei genauerem Studium immer neue Nüancirungen entgegentreten, welche eine bestimmte Scheidung der Reihen nach Zeit und Schule ermöglichen. Auf diesem Zusammenhange beruht denn auch der Hauptwerth eines altgriechischen Bronzekopfes, der, vor einigen Jahren für das berliner Museum erworben, den Gegenstand der folgenden Besprechung bildet.

Um von den künstlerischen Eigenthümlichkeiten desselben einen möglichst genauen Begriff zu geben, beabsichtigte die Redaction dieser Zeitung ihn in grosser, nach dem Gypsabguss genommener heliotypischer Abbildung zu publiciren, etwa im Massstab von $^4/_5$ der Originalgrösse. Als jedoch die photographische Aufnahme in meine Hände gelangte, stellte es sich sofort klar heraus, dass die Bemerkungen, welche ich unter Benutzung eines Gypsabgusses über die plastischen Formen des Kopfes niederzuschreiben beabsichtigte, für den Leser durchaus unverständlich bleiben, ja mit dem, was die Photographie zeigte, in bestimmtem Gegensatze stehen würden. Im Gyps erschien das Gesicht schmal und schlank, die Formen in ihren Flächen scharf begrenzt, in der Photographie alles breit, rundlich und verschwommen. Das Verhältniss wird deutlich durch die Vergleichung der Heliotypie, Taf. 4 mit der lithographirten Zeichnung, Taf. 3; denn wenn auch die letztere manche Mängel haben mag (wer ähnliche Zeichnungen hat anfertigen lassen,

wird billig urtheilen), so kann doch die Genauigkeit der Hauptverhältnisse und Umrisse verbürgt werden, indem dieselben von einem fixirten Augenpunkte vermittelst der Glasscheibe *(traguardo)* aufgenommen wurden. Ich erinnerte mich jetzt, dass grössere Abbildungen in Photographie und Heliotypie namentlich von plastischen Köpfen, wie sie neuerlich mehrfach in archäologischen Publicationen erschienen, mir stets einen ungünstigen Eindruck gemacht hatten, wenn ich auch über die Gründe nicht weiter nachgedacht hatte; und ich musste dadurch zu der Ueberzeugung gelangen, dass es sich bei dem berliner Kopfe nicht um zufällige Mängel der einzelnen Aufnahme handle, sondern um allgemeinere, tiefer liegende Schäden, welche das ganze Reproductionsverfahren für gewisse archäologische Aufgaben als ungeeignet, ja schädlich erscheinen lassen müssen. Die Frage erschien wichtig genug, um sie sachverständigen Freunden zu genauerer Erörterung vorzulegen, deren Resultat mein College, Professor L. Seidel, in dem folgenden Briefe mir mitzutheilen die Güte gehabt hat.

Verehrter Freund und College!

Sie erwähnten schon vor einiger Zeit gegen mich Ihrer Wahrnehmung, dass Photographien, aufgenommen nach körperlichen Objecten, z. B. Büsten, unter Umständen einem geübten Auge sehr wenig befriedigend erscheinen, selbst dann, wenn man annehmen darf, dass sie mit durchaus guten Apparaten von geschickten Technikern aufgenommen worden sind, — und nachdem Ihnen kürzlich wieder eine auffallende Thatsache dieser Art vorgekommen, so nahmen Sie Anlass, einem kleinen Kreise von Freunden, in welchem sich als Fachmänner *in dioptricis* Dr. Adolph Steinheil und ich, ausserdem mehrere Künstler befanden, Gelegenheit zur Vergleichung des Gyps-Abgusses eines antiken Kopfes mit seiner Photographie zu geben, zugleich auch uns noch eine andere Photographie nach einem grösseren Original [dem archaischen Kolossalkopf aus Villa Ludovisi, von dem später die Rede sein wird] vorzulegen und eine Besprechung der Mängel dieser Abbilder und ihrer möglichen Ursachen hervorzurufen. Wir alle haben uns, von Ihnen aufmerksam gemacht, davon überzeugt, wie wenig befriedigend die bestimmten und einigermassen harten Formen des körperlichen Originales ihren Ausdruck in der Photographie gefunden hatten, so dass wir in Bezug auf diese charakteristische Eigenschaft ein getreueres Bild des Kopfes in der von Ihnen zugleich vorgelegten Zeichnung nach demselben erkennen mussten, als in dem Lichtbild. Die Ideen, welche dabei über die Ursachen einer so unerwarteten Erscheinung ausgetauscht worden waren, sind dann von Dr. Steinheil und mir noch genauer erwogen und besprochen worden, und nachdem wir beide zu einer völlig übereinstimmenden Ansicht gelangt sind (die in denjenigen Punkten, welche nicht rein dioptrischer Natur sind, auch den Beifall der übrigen Freunde erhalten hat), so erlaube ich mir, im Folgenden die zwei Ursachen zu besprechen, welche unserer Meinung nach die erwähnte Wahrnehmung veranlassen, und die Mittel, bei photographischen Aufnahmen körperlicher Objecte derlei Fehler möglichst zu vermeiden. Der Gegenstand scheint mir ein etwas allgemeineres Interesse zu haben, denn vermuthlich sind Mängel ähnlicher Art schon mehrfach wahrgenommen, wenn auch nicht so bestimmt erkannt worden, und oft mag man das einem Fehler des optischen Apparates zugeschrieben haben, was bei einer gewissen Art seiner Anwendung unvermeidlich hervortreten muss. Ich bemerke nämlich ausdrücklich, dass die Mängel der Wiedergabe eines körperlichen Objectes, von welchen im Folgenden gesprochen wird, durch die denkbar höchste Vollkommenheit der Camera obscura nie beseitigt werden können, und dass von solchen Fehlern, die bei minder guten Apparaten noch besonders entstehen, und die einerseits in Undeutlichkeit, andererseits in einer leichten Verzerrung der Abbilder (Krümmung gerader Linien u. dgl.) hervortreten, hier durchaus nicht die Rede ist. — Ingleichem unterlasse ich es hier die naturwidrige Wirkung zu besprechen, welche so zu sagen durch ein falsches Colorit im Bilde, durch zu tiefe oder zu leichte Schattentöne, also durch schlecht gewählte chemische Präparate hervorgerufen werden kann.

1) Ein möglichst präcis wirkender optischer Apparat erzeugt in der Ebene, in welcher die für das Licht empfindliche chemische Schicht angebracht ist, ein scharfes und genau ähnliches Bild derjenigen Gegenstände, welche sich in einer ganz bestimmten Entfernung von seinem Objective, in der sogenannten Einstellungs-Ebene befinden; also z. B. von einer in dieser auf der optischen Axe des Apparates senkrecht stehenden Ebene angebrachten Zeichnung. Gegenstände, welche sich ausserhalb dieser Ebene befinden, werden so abgebildet, wie sie sich in die Einstellungs-Ebene projiciren. Das heisst also: würde man das ganze Objectiv des Apparates zudecken bis auf eine kleine freigelassene Stelle, so würde diese Stelle für sich von dem (ganzen) körperlichen Objecte das Bild mit derselben Perspective entwerfen, mit welcher der Gegenstand für ein an jener freigelassenen Stelle befindliches Auge auf einer durchsichtigen Tafel zu verzeichnen wäre, welche am Orte der Einstellungsebene aufgestellt wäre. Dies Bild wäre jedoch, weil nur ein kleiner Theil des Objectives Licht empfing, sehr lichtschwach und nicht genügend, um die chemische Wirkung hervorzurufen. Nimmt man nun die Verdeckung des Objectives fort und lässt alle Theile desselben zugleich zur Wirkung gelangen, so legen sich, so zu sagen, alle die unendlich vielen Einzelbilder übereinander und verstärken sich, welche von den Einzeltheilen des Objectives erzeugt sind. So entsteht das helle, sichtbare und chemisch wirksame Bild. Dasselbe wird noch vollkommen präcis sein, wenn alle die Einzelbilder, aus deren Uebereinanderlegung es entsteht, genau coincidiren, welche Bedingung bei einem ebenen Objecte (einer Zeichnung) durch die gehörige Einstellung des Apparates herbeigeführt wird. Ist aber das Object körperlich, z. B. ein dem Apparate zugewendeter Kopf, so können auf keine Weise die unendlich vielen Einzelbilder zu einer genauen Deckung gebracht werden, weil sie offenbar eine etwas verschiedene Perspective haben müssen. Denn z. B. die hervorragende Nase wird, von der einen Seite des Objectivs gesehen, sich etwas auf den rechten, von der andern, etwas auf den linken Gesichtstheil projiciren, und da das Gesammtbild, welches zur chemischen Wirkung gelangt, aus der Vermischung aller jener sich nur unvollständig deckenden Ansichten entsteht, so muss es nothwendig etwas Unbestimmtes, Verwaschenes bekommen, und die scharfe Präcision der Formen muss verloren gehen. In der That liegt hierin unseres Erachtens der Hauptgrund des Mangels, an welchem die uns vorgelegte Photographie des Kopfes leidet. — Der naheliegende Gedanke, solchen Fehlern dadurch entgegenzuwirken, dass man die Oeffnung des Objectives beschränkt, kann nur *cum grano salis* angewandt werden, weil diese Beschränkung die Lichtwirkung vermindert, und nach der von Steinheil angeführten Erfahrung dann sehr leicht die feinere Abstufung in den Halbschatten (die doch gerade den Eindruck des Körperlichen hervorrufen muss) verloren geht. Viel rationeller wird es im Allgemeinen sein, das Object in etwas beträchtlicher Entfernung vom Apparate aufzustellen, wodurch offenbar ebenfalls bewirkt wird, dass nunmehr sehr kleine perspectivische Unterschiede entstehen. Allerdings wird dadurch zugleich das Bild stark verkleinert: ist dasselbe aber fixirt, so hindert nichts, dasselbe, da es eben und nicht körperlich ist, durch eine zweite Aufnahme zu vergrössern. Nach Dr. Steinheil's Mittheilung wird dies Verfahren von den Photographen bereits gewöhnlich angewandt, wenn Porträts in Lebensgrösse oder wenig kleiner aufgenommen werden sollen. Der von Ihnen uns gezeigte Kopf scheint aber, um ihn nur wenig verkleinert zu erhalten, dem Apparate relativ nahe aufgestellt gewesen zu sein. Nach dem Gesammteindrucke der Photographie liegt wahrscheinlich in diesen sub 1 besprochenen Umständen der Hauptgrund ihrer Mängel.

2) Wenn der Apparat, mit welchem die Aufnahme gemacht wird, eine etwas kurze Brennweite hat, so kommt noch eine zweite Rücksicht hinzu, die gleich der ersten die Aufstellung des körperlichen Objectes in verhältnissmässig grösserer Entfernung empfiehlt, und in Folge dessen gleichfalls eine erhebliche Verkleinerung bei der ersten Aufnahme bedingt. Jede streng perspectivisch aufgenommene Darstellung körperlicher Objecte sollte nämlich, um den Ein-

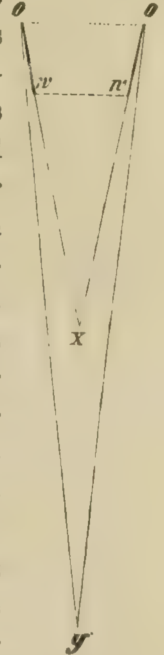
druck der Naturwahrheit zu machen, bekanntlich genau genommen aus einer Distanz betrachtet werden, welche gegen die Distanzen der Objecte vom Auge bei der Aufnahme in demselben Verhältnisse verkleinert ist, wie die Bilder es der Natur gegenüber sind. Ist die Aufnahme mit der Camera gemacht, so ist die Distanz der Objecte von der Mitte des vordersten Glases an zu rechnen, falls durch dieses die Oeffnung des Apparates bedingt wird; im anderen Falle von einem fixen Punkte aus, dessen genaue Lage hier unerörtert bleiben mag. Nun wird bei der Betrachtung der Bilder natürlich die gegebene Regel selten genau eingehalten: man kann selbst sagen, dass die Vergrösserung unserer Mikroskope und Fernröhre auf der berechneten Verletzung der Vorschrift beruht. Ist die Darstellung, im Verhältniss zur Distanz bei der Betrachtung, von einem relativ fernen Punkte aus aufgenommen, so werden uns die perspectivischen Unrichtigkeiten, welche sie, so betrachtet eigentlich darbietet, im Allgemeinen wenig stören, weil die Verhältnisse der Grössen im Bilde den wirklichen Grössenverhältnissen an den Objecten, die uns bei bekannten Objecten vertraut sind, nur um so näher kommen, aus je grösserem Abstand die Aufnahme gemacht wurde. Wenn aber die entgegengesetzte Discrepanz stattfindet, — also etwa in der Anwendung, wenn man, um eine Abbildung in grossem Massstabe zu erzielen, das Object der Camera zu nahe gebracht hatte im Verhältniss zu den Abständen, aus welchen wir Bilder zu betrachten gewohnt sind, so müssen die Fehler der Perspective, da sie sich von den wahren Grössenverhältnissen entfernen und die scheinbare Grösse der nächsten Theile, z. B. in einem Gesichte, übertreiben, von einem gebildeten Auge als Unrichtigkeiten empfunden werden. Dass in den ersten Zeiten der Daguerreotypie und Photographie dergleichen oft wahrgenommen wurde, ist Vielen von uns noch erinnerlich; ob vielleicht ein Fehler derselben Art, wenn auch bei weitem weniger auffallend, in einem der von Ihnen untersuchten Fälle sich noch mit dem unter 1) besprochenen Effecte vermischt haben mag, überlasse ich Ihrer Beurtheilung. Uebrigens geht aus dem Gesagten hervor, dass die Rücksicht auf die Vermeidung der einen wie der anderen Fehlerursache den Photographen bei der Aufnahme des Bildes auf die nämlichen Vorsichtsmaassregeln hinweist.

München, den 13. Mai 1876.

Ihr

L. Seidel.

Ich bemerke zunächst, dass die im vorletzten Satze an mich gerichtete Aufforderung mich zu wiederholtem Nachdenken anregen musste, als dessen Resultat sich mir ergab, dass im vorliegenden Falle der falsche Eindruck der Photographie vielleicht sogar in überwiegendem Maasse auf die zweite Fehlerquelle zurückzuführen sein möchte. Indem nämlich bei einem horizontalen Durchschnitte durch die Mitte des berliner Kopfes die Linien zwischen dem Ansatze des Ohres *(o)* und der Ecke oder Umbiegung des Wangenbeines *(w)* relativ stark convergiren, müssen bei einer Aufnahme aus kurzer Entfernung *(x)* die Punkte *w* und *o* sich ungefähr decken, wodurch der Anblick der Seitenflächen *w—o* dem Beschauer gänzlich entzogen wird, während dieselben bei einer Aufnahme aus der gewöhnlichen Betrachtungsweite des Kopfes, etwa *y*, wenn auch in starker Verkürzung, doch immer noch sichtbar bleiben. Da es auf diese Weise den Anschein gewinnt, als sei die Breite der vorderen Gesichtsfläche von *w* zu *w* gleich der Entfernung von *o* zu *o*, so leuchtet ein, dass dadurch die Grundverhältnisse des Kopfes, wie sie dem Auge bei der Betrachtung des plastischen Originals entgegentreten, in der Abbildung durchaus verschoben erscheinen müssen oder mit andern Worten: dass dadurch das in Wirklichkeit schmale Gesicht hier den Eindruck der Breite macht.



Wenn nun auch die im vorliegenden Falle maassgebenden Verhältnisse nicht so leicht in ganz gleicher Weise wiederkehren werden, so werden anderwärts vielleicht wieder andere Umstände nicht weniger ungünstig wirken, und es leuchtet daher ein, dass,

wo es sich um genauere Analyse plastischer Formen handelt, von photographischen Aufnahmen nur mit grösster Vorsicht Gebrauch gemacht werden darf. Um so mehr werden die principiellen Erörterungen des vorstehenden Briefes des Dankes meiner Fachgenossen sicher sein dürfen, indem es unter eingehender Berücksichtigung derselben bei erneuten Versuchen hoffentlich gelingen wird, die bisherigen Uebelstände, wenn nicht völlig zu beseitigen, doch auf ein sehr geringes Maass zu beschränken.

Noch eine zweite Bemerkung allgemeiner Art mag hier an die beiden Abbildungen des berliner Kopfes angeknüpft werden. Schon bei früheren Erörterungen zwischen Overbeck und mir über den farnesischen Herakopf (Ann. d. Inst. 1864 p. 303) habe ich hervorgehoben, dass ein Theil unserer Meinungsdifferenzen auf der verschiedenen Neigung des Kopfes in den von uns benutzten Gypsabgüssen beruhen möge. Seitdem hatte ich bei der Anschaffung von Abgüssen vielfache Gelegenheit zu beobachten, wie bei Restauratoren, Formern u. A. eine fast instinctive Tendenz vorherrscht, die Köpfe zu steil auf ihre Basis zu setzen. Während der antike Künstler im Durchschnitt als Regel festhielt, dass bei ruhiger Haltung Stirn und Nase ungefähr eine Senkrechte bildeten, hinter welche die vordere Fläche des Kinns zurücktrat, liegen sehr häufig bei neu aufgesetzten Köpfen die Spitzen der Stirn und des Kinns in dieser Senkrechten, so dass alsdann die Linie der Nase über dieselbe hinaus nach vorn hervortreten muss. Man glaubt nämlich vom Standpunkte modernen Kunstgefühls aus durch eine stärkere Hebung den Köpfen einen höheren Grad von Bewegung und Lebendigkeit verleihen zu müssen, durch den jedoch nicht nur der allgemeine Charakter antik plastischer Ruhe wesentlich beeinträchtigt, sondern auch die Harmonie der Formen zerstört und der vom Künstler beabsichtigte geistige Ausdruck oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt wird. Dieser beruht zumeist auf der fein abgewogenen Wirkung der Schatten, welche durch das starke Hervortreten des Stirnknochens auf das Auge und seine nächste Umgebung geworfen werden. Ihre Intensität muss nothwendig geschmälert werden, wenn durch zu starke Hebung des Kopfes in die Höhlung der Augen zu viel Licht einfällt. In dem Maasse, als dadurch das Auge flacher liegend erscheint, verliert der Ausdruck an Tiefe. Tritt nun auch bei archaischen Köpfen wegen der flacheren Bildung der Augen dieser Fehler weniger störend hervor, so macht sich dafür bei ihnen die Verschiebung in der Stellung der Augen- und der Mundwinkel um so mehr bemerkbar. Mit Rücksicht auf diese Erörterungen erschien es nöthig, dem Kopfe in der Zeichnung eine etwas stärkere Neigung nach vorn zu geben, als in der Photographie angenommen war. Sollte diese Veränderung noch einer Rechtfertigung bedürfen, so ist dieselbe in der Profilansicht gegeben. Denn erst jetzt lassen sich die Linien des Halses und des Zopfes in dem richtigen Zusammenhange mit Schultern und Rücken denken, auf denen sie ursprünglich aufsassen.

Ueber die Bedeutung des Kopfes lässt sich wenig sagen; dass er einer der sogenannten Apollofiguren angehörte, darf wohl zuversichtlich angenommen werden, keineswegs aber, dass er wirklich einen Apollo darstellte. Das einzige Attribut ist der das Haupt umschliessende starke Ring, der, wie sich nur an der besser erhaltenen Rückseite deutlich erkennen lässt, mit kleinen, an Blattknoten erinnernden Erhöhungen besetzt ist. Man würde ihn daher am liebsten für einen blätterlosen Zweig halten, wenn er nicht ohne Anfang und Ende und ohne Spur einer Zusammenfügung der Enden in völlig gleicher Stärke sich um den Schädel legte. Bin ich auch augenblicklich nicht im Stande, die Bedeutung dieses Attributs durch passende Analogien festzustellen, so dürfte es doch eher in athletischem Brauche, als in der Symbolik einer Gottheit seine Erklärung finden.

Leider hat die Oberfläche des Werkes mannigfache Beschädigungen erlitten. Nicht nur dass das Gesicht von vielfachen Narben bedeckt ist, die es besonders dem Zeichner erschwerten, dem Zusammenhange der Formen zu folgen; auch die Spitze der Nase ist zerquetscht und die so wichtigen Augenlieder haben jede Feinheit der Form eingebüsst. Die Augen selbst waren eingesetzt: das Weisse,

aus einem jetzt gelblich gewordenen Stoffe, hat sich noch erhalten; die Augensterne dagegen, wahrscheinlich aus einem dunkelen Steine gebildet, sind ausgebrochen. Eine weitere Beschädigung, die den Verlust der Löckchen auf der rechten Seite der Stirn verschuldet, bietet dafür wenigstens den Vortheil, dass sie uns erkennen lässt, wie die ganze vordere Haartour ursprünglich separat gearbeitet und erst nachträglich aufgesetzt war: ein Verfahren, das uns an einer Bronzearbeit um so weniger überraschen kann, als es, wie uns die Aegineten lehren, sogar am Marmor angewendet wurde, wo es technisch weit weniger berechtigt war. Beachten wir jetzt, dass bei dem Bruche des Halses der untere Theil des Haarschopfes unverletzt stehen geblieben ist, so erscheint es wahrscheinlich, dass auch dieser mit den darunter liegenden Theilen des Nackens nicht in einem Stücke gegossen, sondern ebenfalls erst nachträglich auf diesen aufgelöthet war, worauf ausserdem die scharfe Vertiefung zwischen Haar und Hals vom Ohre abwärts in bestimmter Weise hindeutet.

Trotz dieser Beschädigungen sprechen die Formen noch deutlich genug, um uns den künstlerischen Charakter erkennen und nach seiner Eigenthümlichkeit genauer bestimmen zu lassen. Bei der Prüfung gehen wir nicht von den Formen des Gesichtes aus, sondern von der Behandlung des Haars, weil daran die Art künstlerischer Stylisirung sich in besonders bezeichnender Weise offenbart. Das Haar oberhalb des Ringes bildet eine einzige, ungetheilte, gerundete Fläche. Ebenso ist der „Haarbeutel" im Nacken, wie wir ihn zur Unterscheidung von dem am unteren Ende aufgebundenen „Zopfe" nennen wollen, als eine vollkommen einheitliche Masse gearbeitet, ohne Theilung in einzelne Partieen oder Strehlen. Trotzdem ist von Derbheit, Rohheit oder Ungeschick der Ausführung nirgends die Rede, sondern alle Flächen sind mit klarem und feinem Verständniss der Form behandelt. Die oberen Partieen liegen eng am Schädel an und zeigen dessen Form in schön gewölbter Rundung. Der Haarbeutel fällt natürlich über den Nacken und löst sich in scharfer und sauberer Begrenzung von ihm ab. In der Abrundung an den Seiten und in der Verjüngung nach unten ist das Ganze charakteristisch einheitlich zusammengefasst als wohlgepflegt und glatt gekämmt oder gebürstet. Um nun doch den Charakter des Haars in seiner Zusammensetzung aus unzähligen einzelnen Haaren erkennen zu lassen, ist dieses Ganze mit leicht gewellten Linien in feiner Gravirung überdeckt, welche die Form selbst in ihrer Oberfläche so wenig beeinträchtigt, dass sie jetzt unter der schmutzigen Patina überhaupt nur an wenigen Stellen sich einigermaassen deutlich erkennen lässt. Erst im Zopf macht sich der wellige Charakter, wie er in den Extremitäten stärker hervorzutreten pflegt, in bestimmter Weise geltend, jedoch auch hier nur in der horizontalen Gliederung, während die Gesammtmasse nach den Seiten geradezu vierkantig abgeschnitten ist. In den schneckenförmigen Löckchen, welche die Stirn umsäumen, ist eine zu mechanische Regelmässigkeit im Einzelnen nicht ohne Glück vermieden. Im Ganzen aber bildet doch selbst die doppelte Reihe wieder nur eine Masse, die sich unschwer mit den dahinter liegenden glatten Flächen verbindet. — So herrscht also überall ein mathematisch-architektonischer Charakter, der die grossen Grundformen nach ihren Flächen und Linien fein und bestimmt begrenzt und umschreibt und das Detail diesen Hauptformen durchaus unterordnet.

Gehen wir mit diesem Eindruck an die Betrachtung der Formen des Kopfes selbst, so werden wir uns in denselben jetzt leicht orientiren. Auch hier überrascht uns die Einfachheit der Anlage, die zuerst die Haupt- und Grundformen, den gesammten architektonischen Bau ins Auge fasst. Vor Allem sind es die Seitenflächen des Gesichts, in denen nicht nur die klare und knappe Auffassung des Schädelbaues wiederkehrt, sondern die besondere, etwas schmale Form des letzteren erst ihre genügende Motivirung erhält. Indem nämlich die Backenknochen seitwärts fast gar nicht hervortreten, vereinigen sich die Seiten der Schläfe und Wangen zu breiten, wenig bewegten Flächen, zwischen denen uns die Vorderansicht des Gesichts als ein knappes, schmales Oval entgegentritt. Aber auch hier ist

der architektonische Charakter zunächst in der Stirn noch bestimmt festgehalten. Ohne hervortretende Schwellung bietet sie vorn vielmehr eine ebene Fläche dar, welche durch ihre straffe Spannung bewirkt, dass nicht nur das Profil des Nasenrückens stärker als gewöhnlich vor das Profil der Stirn vorspringt, sondern dass auch das Auge weniger tief hinter der Fläche der letzteren eingebettet erscheint: ein Umstand, dessen Wirkung noch dadurch verstärkt wird, dass das ohnehin flache und etwas schräg archaisch gestellte Auge weiter als sonst nach unten gerückt ist und in Folge dessen das obere Augenlied eine aussergewöhnliche Ausdehnung gewinnt. Um demnach hier Bestimmtheit in der Bezeichnung der Formen zu erreichen, waren nicht nur die Ränder der Augenlieder durch die jetzt freilich sehr zerstörte Ciselirung scharf hervorgehoben, sondern auch die Augenbrauen sind zwar nicht naturalistisch ausgeführt, aber als ein schmaler und scharfer Rand erhaben gearbeitet, so dass, was hier wie dort an eigentlicher Modellirung fehlt, gewissermaassen durch plastische Formzeichnung ausgedrückt wird. Weiter nach unten bilden die nach vorn stärker als nach der Seite entwickelten Backenknochen und die vordere Fläche des schmalen, aber bestimmt markirten Kinnes gewissermaassen einen festen Rahmen, innerhalb dessen den weicheren Formen des Mundes und seiner Umgebung eine etwas freiere Bewegung gestattet ist. Um einen Ausdruck von Freundlichkeit zu erzielen, spitzen sich die Lippen nach vorn zu und werden die Mundwinkel etwas nach oben angezogen, wodurch sich die benachbarte leicht bewegliche Haut zu der für lächelnden Ausdruck besonders charakteristischen Falte zusammenschiebt. Aber auch hier sind diese Formen nur verhältnissmässig stärker betont, während sie an sich betrachtet den allgemeinen Charakter maassvoller Zurückhaltung keineswegs verläugnen, der sich überall nicht nur in der Auffassung, sondern auch in der knappen, sauberen und sicheren Ausführung jeder einzelnen Form innerhalb der Grenzen des gewollten archaischen Styls offenbart.

Aus den bisherigen einzelnen Betrachtungen ergiebt sich ein hinlänglich deutliches Gesammtbild, um den Kopf nach Zeit, Styl und Schule dem Kreise verwandter Darstellungen einzureihen. Für die erste Periode der monumentalen Plastik, die sich bis in den Anfang der sechsziger Olympiaden erstreckt, bieten uns die bekannten drei „Apollo“-Statuen von Orchomenos, Thera und Tenea das Bild einer fortschreitenden Entwickelung. Doch verräth auch der letzte von ihnen noch einen Grad von Unbeholfenheit in Auffassung und Ausführung, der in dem berliner Kopfe bereits weit überwunden ist. Unter den Arbeiten der darauf folgenden Periode des vorgeschrittenen Archaismus würde man gern die bei Piombino gefundene Bronzefigur des Louvre zur Vergleichung herbeiziehen, wenn nicht die Abbildungen in den Mon. d. Inst. I 58—59 und bei Clarac, pl. 482 A gerade von dem künstlerischen Charakter des Werkes einen durchaus falschen Begriff gäben. Doch scheint die weit grössere Durchbildung des Haares auf eine fortgeschrittenere Entwickelung hinzudeuten und, sofern mich mein Gedächtniss nicht täuscht, zeigen auch die Formen des Gesichts einen künstlerisch reiferen Charakter. Etwa das Gleiche gilt von dem Herculanensischen Bronzekopfe, auf den Kekulé durch die Publication in den Mon. d. Inst. IX 18 die Aufmerksamkeit von Neuem hingelenkt hat. Von den Aegineten kann hier natürlich nur die strengere Westgruppe in Betracht gezogen werden; aber auch in ihr erscheinen, um einen Vergleich von der Pflanzenknospe herzunehmen, die Formen mehr aufgeschlossen. Dagegen existirt noch ein Werk, welches mit dem berliner Kopfe in formaler Beziehung die grösste Verwandtschaft zeigt, nämlich der marmorne Kolossalkopf in Villa Ludovisi, welcher freilich in der heliotypischen Publication der Mon. d. Inst. X 1 gerade das eingebüsst hat, was seine specifische Eigenthümlichkeit ausmacht. Das Haar auf dem Scheitel ist als eine ununterbrochene Fläche, der Schopf im Nacken als eine zusammenhängende Masse völlig glatt gearbeitet, und in diese glatten Flächen sind die Andeutungen der Haartheilungen scharf eingeschnitten, nicht modellirt, sondern „gezeichnet“. Vollste Uebereinstimmung herrscht sodann in der

Behandlung der Löckchen, welche die Stirn umkränzen. Wir begegnen ferner den breiten, wenig bewegten Seitenflächen der Wangen, die sich gegen die vordere Gesichtsfläche bestimmt absetzen. Diese selbst aber bewahrt wiederum den gleichen Charakter, die gleiche Tendenz nach knapp begrenzten, ebenen Formen: so zunächst in der Stirn, ja in den unteren Theilen des Gesichts noch weit mehr als in dem berliner Kopfe, indem der breiteren Stellung der Augen auch ein breiterer Mund entspricht, der weniger bewegt, auch um die Mundwinkel herum nur einer leisen Andeutung anmuthigen Lächelns Raum lässt. Hierdurch ergeben sich allerdings bedeutende Verschiedenheiten, die aber nicht auf eine Verschiedenheit in dem künstlerischen Charakter, sondern in dem Typus der beiden Köpfe zurückzuführen sind, auf das breite Oval des einen im Gegensatz zu dem schmalen des andern; wobei ausserdem noch in Anschlag zu bringen sein möchte, dass die kolossalen Verhältnisse des ludovisischen Kopfes und ebenso die verschiedene Natur des Materials, des Marmors, gewisse Modificationen in der Vortragsweise bedingen. Aber das Grundprincip in der gesammten Auffassung der Formen, das Ausgehen von den mathematisch-architektonischen Grundlagen des Schädelbaues, das Unterordnen des seiner Natur nach veränderlicheren Details der weicheren Formen des Fleisches und der Haut, ist in beiden Köpfen das gleiche. Ebenso stehen sie in dem relativen Maasse der Ausführung auf der gleichen Stufe. Wir bemerken eine gewisse Zurückhaltung, die noch nicht beabsichtigt alles wiederzugeben, was die Natur darbietet, sondern sich bescheidet, ein bestimmtes, wenn auch noch bescheidenes Maass von Forderungen zu erfüllen: diese aber in ihrem ganzen Umfange. Nirgends begegnen wir daher einer Unbeholfenheit der ausführenden Hand, sondern was der Künstler gewollt, das steht sauber, präcis, in knapper Ausführung da. An die Stelle eines mehr individuellen, aber noch unsicheren Suchens und Tastens ist bereits ein bestimmtes, durch die Tradition schulmässiger Arbeit gereinigtes und gefestigtes System der Formen getreten.

Was aber der Künstler des einen wie des andern Kopfes wollte, das ist kaum mehr als das, was zu erfüllen die statuarische Kunst schon in der ersten Periode erstrebte, was sie aber erst nach Verlauf derselben wirklich erfüllte, und wodurch erst die Möglichkeit gegeben wurde, dass nun eine neue Periode zur Lösung neuer Aufgaben mit Sicherheit vorzuschreiten vermochte. Soll diese Stufe der Entwickelung einmal ihren Ausdruck in bestimmten Zahlen finden, so möchten wir uns schwerlich weit von der Wahrheit entfernen, wenn wir die Entstehung der beiden Werke etwa in die Mitte der sechsziger Olympiaden setzen.

Kekulé erklärt den ludovisischen Kopf für attisch. Ausser dem Kopfe der Stadtgöttin auf den ältesten attischen Tetradrachmen besitzen wir von statuarischen Arbeiten sicher attischer Herkunft einen unedirten Marmorkopf der Athene auf den Akropolis, sodann die Statue des Kalbträgers, die Stele des Aristokles, sowie die neuerdings in der themistokleischen Stadtmauer gefundene fragmentirte Stele eines Discobols, welche sämmtlich der mittleren Zeit der archaischen Kunst angehören mögen. In allen diesen Werken ist das Streben des Künstlers nicht, die Formen fest und bestimmt zu umschreiben und knapp zu begrenzen, gewissermaassen den festen Kern herauszuschälen, sondern sie vielmehr von innen heraus wachsen zu lassen. Dieses Wachsthum drängt nach der Oberfläche, die uns durch die relative Weichheit und Saftigkeit des Fleisches und der Haut überrascht; es zeigt sich aber auch in der Bildung des Auges, das geistig noch ohne Ausdruck, physisch kräftig entwickelt ist und in starker Rundung hervorquillt. Genug, das ganze Princip der Formengebung steht in einem diametralen Gegensatze zu demjenigen, welches die Bildung des ludovisischen und des berliner Kopfes beherrscht.

Schon näher stehen diese letzteren den Aegineten. Wenn aber ein genaueres Studium uns lehrt, dass diese zwar den Kern der Form, das Knochengerüst, stärker betonen als die Attiker, den Hauptnachdruck aber auf das Studium des Körpers nach seinen mechanischen Functionen, also besonders auf die Entwickelung des Muskelsystems legen und zu

diesem Zwecke die einzelnen Formen auf der Oberfläche stärker hervorheben und von einander sondern, so wird die Mässigung und Zurückhaltung in den Angaben des Details der beiden Köpfe uns hindern, sie für Arbeiten eines aeginetischen Künstlers zu halten.

Die Herkunft des ludovisischen Kopfes ist völlig unbekannt; der berliner soll nach nicht unglaubwürdigen Mittheilungen auf der Insel Kythera (Cerigo) gegenüber der Südspitze des Peloponnes gefunden worden sein. Dass er dort gearbeitet sei, werden wir kaum annehmen dürfen, da der Guss auch nur halblebensgrosser Figuren in Bronze Vorkehrungen und Apparate erfordert, wie sie nur an Orten eines umfassenderen Kunstbetriebes sich zu finden pflegen. Die Insel wird aber, wie sie politisch zum Peloponnes gehörte, so auch in ihren künstlerischen Bedürfnissen von dieser Kunstprovinz abhängig gewesen sein. Leider ist, was wir von Werken archaisch-peloponnesischer Kunst besitzen, bis jetzt äusserst gering. Aber selbst ein so kleines Monument, wie das spartanische Relief des thronenden Dionysos mit seiner Gattin (Ann. d. Inst. 1870 t. Q.) spricht in seiner einfachen Flächenbehandlung und in der mathematisch-geometrischen Linienführung eine sehr entschiedene Sprache. Wenn sodann der Argiver Ageladas der Lehrer der drei berühmtesten Meister in der Zeit der höchsten Kunstblüthe wurde, deren jeder eine durchaus verschiedene Richtung vertrat, so war es gewiss nicht die besondere künstlerische Individualität des Lehrers, die etwa durch Anregung nach den verschiedensten Seiten so Grosses wirkte, sondern seine Stellung als hervorragendster Vertreter der Schule von Argos, die auch nach ihm durch seinen argivischen Schüler Polyklet gerade als Schule das Höchste leistete, weil sie vorzugsweise das lehrte, was in der Kunst lehrbar ist. Polyklet war der Meister der Proportionen, aber nicht nur in ihren linearen Dimensionen, sondern überhaupt in der Abwägung aller körperlichen Verhältnisse nach ihrer Ausdehnung, ihren Massen und Begrenzungen: es ist das mathematisch-architektonische Princip, welches seine ganze Kunst beherrscht. Die Vollendung, zu der er sein System entwickelte, setzt nicht eine, sondern eine Reihe von Vorstufen voraus, und einer solchen gehören die beiden eben besprochenen Köpfe an, welche daher mit derjenigen Zuversicht, welche überhaupt bei dem jetzigen Stande der Kunstgeschichte möglich ist, als Werke der peloponnesischen Kunst in Anspruch genommen werden dürfen.

München. H. Brunn.

WEIHGESCHENKE
AN ARTEMIS LIMNATIS UND AN KORA.
(Hierzu Tafel 5.)

Ins königliche Antiquarium ist vor kurzem ohne eine Fundnotiz ein bronzenes Becken gelangt, das auf Taf. 5,2 in natürlicher Grösse abgebildet ist. Der Körper des Geräthes hat die Form eines Kugelabschnittes, in dessen Pol sich ein rundes Loch befindet; ringsum läuft ein nach der convexen Seite aufgewölbter Rand, in welchen auf dieser selben Seite in scharfen Zügen folgende Inschrift eingegraben ist

Ὀπωρὶς ἀνέϑηκε Λιμνάτι.

Der Dativ *Λιμνάτι* weist auf ein Gebiet dorischer Zunge, denn in dieser werden viele Eigennamen, deren Stamm sonst auf Delta auslautet, vocalisch declinirt und im Dativ in *ι* contrahirt, wofür in späterer Zeit *ει* geschrieben wird. Ahrens (*de graecae linguae dialectis* II. p. 232) führt *Λυγδάμι Σχινούρι Σαράπει Ἴσει Ἀνούβει* an, *Ἀρτάμι* steht auf einer argivischen Inschrift bei Lebas-Waddington *voyage archéologique* No. 109a. Auch der Dativ *Λιμνάτι* ist schon bekannt: er findet sich auf einem bronzenen Geräth, das Lebas in Misthras erworben hat und dessen Form nach seiner Beschreibung

ohne Zweifel mit dem hier veröffentlichten übereinstimmt[1]). Die Inschrift desselben lautet nach der *voyage archéologique, partie 2, sect.* 4, 162 (*inscr. table* 6, 18) *Π . . . νϑις ἀνέϑηκε Λιμνάτι*[2]). Ferner ist *Λιμνάτι* handschriftlich überliefert in dem Weihepigramm der Pfälzer Anthologie VI 280:

Τιμαρέτα πρὸ γάμοιο τὰ τύμπανα τάν τ' ἐρατεινὰν
σφαῖραν τόν τε κόμας ῥύτορα κεκρύφαλον
τάς τε κόρας Λιμνάτι, κόρᾳ κόρα, ὡς ἐπιεικές,
ἄνϑετο καὶ τὰ κορᾶν ἐνδύματ' Ἀρτέμιδι.

Dübner hat wunderlicher Weise den Vocativ *Λιμνᾶτι* geschrieben und damit in das zierlichste Gedichtchen eine unerträgliche Härte eingefügt, während schon Salmasius *Λιμνάτι* als Dativ genommen und Pierson (*ad Moerid. Attic. lexic.* p. 235) ihn als nothwendig erkannt hat, wie ihn auch Brunck und Jacobs in den Text gesetzt haben.

Eine Spur dorischer Zunge begegnet uns auch in dem merkwürdigen Namen *Ὁπωρίς*. Denn bei einem Anathem an Artemis ist es sehr wahrscheinlich, dass so zu lesen und eine Frau als die Weihende anzusehen ist; sonst könnte mit anderem Accent *Ὅπωρις* auch Masculinum sein, da Männernamen mit dem Suffix *ις* nicht selten sind (vgl. Franz Gust. Benseler in Georg Curtius' Studien III p. 178). Die Aspiration führt auf eine Grundform *ὀπώρα*, und diese hat der neckische Zufall, der mit unserer Ueberlieferung gespielt hat, uns deutlich aufbewahrt in einem Fragmente des Alkman (76 Bergk) bei Athenäus X 416 D, wo der Marcianus *χειμάχῳ παραν*, der Laurentianus mit ganz geringer Abweichung *χειμάχω παραν* bietet. Schweighaeuser las *χεῖμα χώπάραν*, Bergk hat die Aspiration getilgt und *χεῖμα κὠπώραν* geschrieben; unsere Inschrift lehrt dass die richtige Lesart *χεῖμα χὠπώραν* ist. In dem vorhergehenden Fragment des Alkman (Athen. XIV 648 B) muss *κηρίναν ϑὠπώραν* geschrieben werden; die Form *ὀπάρα* (Ahrens II p. 182) ist aufzugeben.

Sehr auffallend ist der Mangel des Artikels bei *Λιμνάτι*: das Beiwort einer Gottheit ist wie ein Eigenname behandelt. Dies erklärt sich, wenn an dem Weihungsorte der Cult der Artemis in der specifischen Eigenschaft einer Limnatis so ausschliesslich und bedeutend war, dass sich diese wie zu einem selbständigen Individuum gestaltete: das religiöse Gefühl verleiht éiner Potenz der Gottheit, von der es lebhaft bewegt wird, ein besonderes persönliches Leben und ein neuer Gottesbegriff kann sich so aus einem schon vorhandenen abzweigen. Den Process einer solchen Neubildung können wir uns recht deutlich machen an der schönen Darlegung Kekulés[3]), wie sich aus der Athena in der Eigenschaft einer Nike die besondere Gestalt der Siegesgottheit herausgebildet hat, und derselbe Vorgang, der sich in diesem Falle genau verfolgen lässt, da er an hervorragender Stelle sich vollzog und zu einer plastischen Bildung führte, die wie keine andere Personifikation bis auf den heutigen Tag in voller Lebensfrische erhalten geblieben ist, hat in unscheinbarer und minder folgenreicher Weise sich gewiss unzählige Male an allen Orten wiederholt. Die feinsten Wandlungen der Anschauung, die in der Form von Gedanken nirgends ausgesprochen werden, prägen sich dennoch unbewusst und ungewollt in der Sprache aus. —

Suchen wir nach einem Anhalt, um die Provenienz unseres Geräthes zu bestimmen, so können von den uns bekannten Heiligthümern der Limnatis die in Patrai (Paus. 7, 20, 7) und in Tegea (Paus. 8, 53, 11) nicht in Betracht kommen, da sie auf nicht-dorischem Gebiete liegen. In Troizen ist ein Cult der Artemis Limnatis beim Scholiasten zu Euripides' Hippolyt Vers 1133 unzureichend bezeugt; für Messene ergeben einen solchen die Inschriften bei Lebas-Waddington Sect. V Nr. 311[4]) und 311 a, unser Denkmal fällt aber

1) *Revue archéologique* 1844, 2 p. 721: „*j'ai acquis un couvercle de vase en bronze, sur la partie inférieure duquel est gravée à la pointe une inscription également en caractères archaiques, que je n'ai pas encore eu le loisir de déchiffrer.*“ Vorher führt er als ebenda erworben an *une sorte de patère antique, sur le bord intérieur de laquelle a été ciselé le mot* ΛIWNATIϟ (rückläufig: *voy. arch., sect.* 4, 161, *table* 6, 3). Möglicherweise ist auch dieses Geräth von gleicher Art.

2) Wenn, wie Foucart versichert, Landrons Zeichnung genau ist, steht *Λιμνάτι* auch auf der messenischen Inschrift bei Lebas-W. V, 311; Lebas' Lesung ergiebt *Λιμνάτιδ[ι*. Ohne Foucarts bestimmten Einspruch würde man nicht zweifeln, dass vorher mit Keil, *schedae epigraphicae* p. 17 Lebas' ΑΡΧΘΙΜΙΔ *Ἀρ[τέ]μιδ[ι* zu lesen sei.

3) Balustrade des Tempels der Athena Nike S. 3 ff.

4) Vgl. oben Anmerkung 2.

lange vor die Gründung dieser Stadt durch Epameinondas. Somit bleibt auf dorischem Gebiete die Verehrung der Limnatis in Epidauros Limera (Paus. 3, 23, 10); ihr bei weitem berühmtester Cultort aber war Limnai im Taygetos auf der Grenzscheide von Lakonien und Messenien [5]), dessen Heiligthum von Ross glücklich wieder entdeckt worden ist (Reisen in den Peloponnes I. S. 4 ff.). Noch im zweiten Jahrhundert nach Christus wurden nach dem Zeugniss der Inschriften der Göttin hier Kampfspiele gefeiert (Lebas-Waddington Sect. IV 297 ff.).

Ganz willkürlich ist Welckers Annahme (Griechische Götterlehre I S. 584), dass die Limnatis in Sparta den Namen Orthia geführt habe und dass diese Beiwörter identisch seien, obwohl sie von Ross (a. a. O. S. 12) und von Lebas (*rev. archéol.* a. a. O.) getheilt wird; Foucart (*voy. archéol.* zu *partie* 2, *sect.* IV, Nr. 162 und 162 a.) hat ihr mit vollem Rechte widersprochen. Beruht diese Annahme überhaupt auf irgend einer klaren Vorstellung? Soll damit ausgesprochen sein, dass die Artemis, die im spartanischen Limnaion verehrt wurde, bald Orthia bald Limnatis zubenannt worden sei, so setzt man eine Thatsache, die nur auf ganz bestimmte Ueberlieferungen hin angenommen werden könnte; aus Pausanias 3, 16, 7 ist indessen nichts herauszulesen als dass im Limnaion ein Heiligthum der Orthia gewesen ist. Oder meint man, dass der gläubige Sinn gegenüber der Orthia und der Limnatis das Wesen der Artemis in derselben Nüancirung gefühlt habe, so meint man, was völlig unbeweisbar und so lange völlig undenkbar ist, bis Jemand für diese Beinamen genau dieselbe Bedeutung nachgewiesen haben wird. Bewogen zu jener Annahme hat gewiss zunächst die Ortsbezeichnung Limnaion; aber von *λίμνη* abgeleitete Benennungen von Lokalitäten sind überaus häufig, und sie bilden sich ohne Zweifel da, wo die natürliche Beschaffenheit den Anlass bot, ohne dass im Entfernten an Uebertragung gedacht werden könnte. Strabons Meinung (p. 362 C.), dass das spartanische Limnaion vom messenischen Limnai den Namen habe, ist eben nur eine Meinung, und dass gültige historische Zeugnisse die Jahrbücher und Sängersprüche seien, auf die sich bei Tacitus Annalen 4, 63 die Lakedämonier vor Tiberius berufen, um zur Gewinnung des dentheliatischen Ackers umgekehrt den lakonischen Ursprung von Limnai zu erhärten, wird niemand behaupten wollen. Wie falsch der Schluss von dem aus *λίμνη* abgeleiteten Namen auf den Cult der Limnatis ist, beweist schlagend die Thatsache, dass im attischen Gau Limnai überhaupt nicht Artemis, sondern Dionysos verehrt wurde [6]): wie nach dem specifischen Anlass an vielen Orten jene als Göttin des Feuchten in Ansehn stand [7]), so ist hier eine Oertlichkeit ähnlicher Beschaffenheit unter die Obhut des dazu gleichfalls geeigneten Dionysos gestellt.

Fällt demnach ein spartanischer Cult der Artemis Limnatis fort, so werden wir mit der grössten Wahrscheinlichkeit die Herkunft unseres Geräthes nach dem hochberühmten Heiligthume im Taygetos setzen dürfen, wo wie Ross a. a. O. S. 19 f. berichtet viele kleine Alterthümer von den Bauern gefunden worden sind. Ebendaher stammen sicher die von Lebas beschriebenen Gegenstände (s. Anm. 1), deren Inschriften bei Lebas-Waddington ohne jeden Grund nach Sparta gewiesen sind. Das Alphabet unserer Inschrift in seinen durchgängig sehr archaischen Formen entspricht dem der ältesten lakonischen Schriftdenkmäler. Bei dem linken Schenkel des Alpha in *ἀνέθηκε* hat der Graveur mehrmals angesetzt; Sigma und beide Ny sind linksläufig geschrieben, was öfter vorkommt (vergl. Kirchhoff,

[5]) Vgl. Curtius, Peloponnes II 157.

[6]) Harpocr. s. v. *ἐν Λίμναις· τόπος ἐν Ἀθήναις Λίμναι, ἐν ᾧ ὁ τιμώμενος Διόνυσος.* Steph. Byzant. *τόπος τῆς Ἀττικῆς Λίμναι καλούμενος, ἔνθα ὁ Διόνυσος ἐτιμᾶτο.*

[7]) Nicht bloss unter dem Beinamen *Λιμνᾶτις*: als *Λιμναία* in Sparta Paus. 3, 14, 2; in Sikyon 2, 7, 6; am ambrakischen Meerbusen Polyb. 5, 5, 6. 14; als *Ποταμία*, *Ἑλεία* vgl. Müller, Dorier I S. 379. — Curtius bemerkt a. a. O. „der Einwand, dass in dem Berglande kein See oder Sumpf nachzuweisen sei, woraus sich die Benennung der Göttin erkläre, vermag jene Entdeckung [des Heiligthums in Limnai durch Ross] nicht in Frage zu stellen. Denn Limnatis hiess die Artemis nach der Oertlichkeit eines anderen, älteren Platzes ihrer Verehrung.“ Man würde doch aber eine solche Bezeichnung auch nicht an einen Ort übertragen, dessen Beschaffenheit ihr widerspricht; solche Umstände können sich im Laufe der Zeiten verändert haben.

Alphabet S. 90). Da Kirchhoff nachgewiesen hat, dass die ältesten lakonischen Inschriften vor die 76. Olympiade gehören (ebenda S. 99), so kommen wir mit unserem kleinen Denkmal bis ins 6. Jahrhundert v. Chr. hinauf. —

Als No. 1 ist auf unserer Tafel ein zweites Bronzegeräth abgebildet, welches Oikonomides in seiner Schrift *ἐποίκια Λοκρῶν γράμματα* (Athen 1869) beschreibt und dessen Inschrift er in Typendruck mittheilt. Es befindet sich jetzt im Museum der archäologischen Gesellschaft zu Athen; unsere Wiedergabe ist nach einer Zeichnung hergestellt, welche Ulrich Köhler mit bereitwilliger und prompter Freundlichkeit dem Verfasser auf seine Bitte angefertigt hat. Köhler schreibt „die Form ist die eines kleinen Filzhütchens oder besser eines Barbierbeckens mit einem Loch in der Mitte"; sie ist also der des andern Geräthes völlig gleichartig. Auch die Inschrift steht an gleicher Stelle, sie ist „in die der Vertiefung abgewendete Seite des Randes mit scharfen Zügen eingegraben" und lautet

Κάμουν ἔθυσε τᾷ ΚόρFᾳ.

Die Buchstabenformen haben keinen bestimmten epichorischen Charakter; Alpha tritt in zwei verschiedenen Formen auf: das in *Κάμουν* mit gebogenem linken Schenkel, wie in Böotien und sonst zuweilen. Nach dem allgemeinen Entwicklungsgange der griechischen Schrift kann die Inschrift nicht jünger sein als das erste Drittel des fünften Jahrhunderts. Das Vaw in *ΚόρFα*, das lange feststeht, scheint hier zum ersten Male inschriftlich belegt zu sein.

Der erste Herausgeber vermuthet thessalische Herkunft wegen der Namensform auf *ουν*; denn es ist bekannt dass die Thessaler den langen O-Laut durchaus mit *ου* wiedergaben [8]), nach Heuzey's richtiger Bemerkung eine bloss orthographische Eigenthümlichkeit, entstanden aus einer dumpferen Aussprache jenes Vocals. In der That hat diese Zuweisung die grösste Wahrscheinlichkeit; wir kennen diese Schreibung aus keiner anderen griechischen Landschaft. Die Namen auf *ουν* müssen in Thessalien ungemein häufig gewesen sein: auf dem éinen Ehrendecret, das Heuzey im *annuaire de l'association pour l'encouragement des études grecques* 1869 p. 114 bekannt gemacht hat, finden sich in 56 Zeilen mit den aus den patronymischen Bildungen, welche hier den Vaternamen angeben, zu gewinnenden Formen nicht weniger wie folgende: *Φίλουν Λύσουν Κλέουν Φαλαρίουν Σάρδουν Πέτρουν Κεφάλουν Ἀγάθουν Νίκουν Βίρρουν Ἄργουν Κιθαίρουν Μένουν Γίγουν Θίβρουν Χορρίουν Πείθουν Φείδουν Γάσστρουν Σιμίουν Σατυρίουν Ταύρουν Δάμουν Ἱέρουν Στράτουν Καρίουν Ἀρκέσουν Σίμουν Ἀρίστουν Σαβύρουν Παρμενίουν Βούδουν Ἄσουν Πίθουν Παύσουν Λέουν Σπείδουν Χρείσουν Ἀλεξίουν Παύσουν Νέουν Μνάσουν.* — Die diphthongische Schreibung des U-Lautes auf unserer Inschrift lehrt, dass die Trübung des Omega sehr früh erfolgt ist. Dass das Bedürfniss der Differenzirung beider Laute auch durch die Schrift sich da besonders zeitig fühlbar machte, wo der eine den andern in der Aussprache verdrängt hatte, ist nicht zu verwundern; die officielle Orthographie der Münzlegenden des fünften Jahrhunderts, z. B. von Larisa Trikka Pharkadon Atrax giebt dagegen die Endung des Genitiv Pluralis durch *-ON* wieder.

Κάμουν entspricht demnach einem gemein-griechischen *Κάμων*, welcher Name bei Suidas unter der reichen Auswahl derer mit auftritt, welche um die Ehre stritten dem Vater der Sappho angehört zu haben. Neue (*Sapphonis Mytil. fragmenta* p. 1) ändert aber die Ueberlieferung mit Recht in *Σκάμων*, die regelrechte Koseform zu *Σκαμανδρώνυμος*[9]), wie Herodot den Vater der Sappho nennt. Dagegen hat Bergk im 11. Fragment des Timotheos, wo die Handschriften des Plutarch, *de se ips. laud.* 1 *Κάρβωνος* bieten, mit Recht *Κάμωνος* hergestellt, gestützt auf Pollux IV 66. Hier haben zwar die Handschriften *Κάβωνος*, aber Hercher belehrt mich, dass sich in älterer Schreibung Kappa und My fast gar nicht unterscheiden und ganz gewöhnlich verwechselt werden; auch Bekker hat *Κάμωνος* geschrieben. — Sehr bemerkenswerth, wie es scheint ganz singulär, ist *ἔθυσε* in der Bedeutung von *ἀνέθηκε*.

[8]) Ahrens *de dial.* I 220. II 533. — Ahrens' Angaben über die Münzaufschriften mit *OV* für *Ω* werden durch eine gütige Mittheilung Julius Friedlaenders, die am Schlusse dieses Aufsatzes abgedruckt ist, auf die erwünschteste Weise ergänzt.

[9]) Vgl. Aug. Fick, die griechischen Personennamen S. 77.

Wir lernen daraus, dass *θύειν* zunächst einen weiteren Begriff hat als den des Opferns, nämlich 'der Gottheit darbringen': nimmt man diese Grundbedeutung an, so unterscheidet sich das Weihgeschenk vom Opfer in der That nur dadurch, dass jenes dauernd zur Ehre der Gottheit und zum Schmucke ihres Heiligthums aufbewahrt, dieses bei seiner Darbringung vernichtet wird. Auf thessalischen Inschriften heisst 'er weihte' sonst *ὀνέθεικε*, C. I. Gr. 1766 kommt daneben *θύτας* in der Bedeutung von 'Opferherr' vor, und dies könnte der Zuweisung nach Thessalien zu widersprechen scheinen. Doch ist unsere Inschrift viel älter als diejenigen, deren thessalische Herkunft bekannt ist und es kann nicht befremden, dass entsprechend dem allgemeinen Sprachgebrauch sich nach und nach der Begriff von *θύειν* auch hier eingeschränkt hat. Der Dienst der Demeter und Persephone war seit uralten Zeiten in Thessalien heimisch (Preller griech. Myth. I³ S. 620); Erysichthon, der Frevler an Demeter, galt als Thessaler. —

Wozu dienten nun diese Geräthe [10]? Oikonomides und Andere bezeichnen sie als Krotala; aber Krotalen sind Klappern, aus verschiedenem Material angefertigt, nach Eustathios zur Ilias p. 838, 28: *σκεύη δέ τινα τὰ κρόταλα, ἐξ ὀστράκου τυχὸν ἢ ξύλου ἢ χαλκοῦ, ἃ ἐν χερσὶ κροτούμενα θορυβεῖ* und dem Scholion zu Aristophanes' Wolken V. 260: *ἰδίως ὁ σχιζόμενος κάλαμος καὶ κατασκευαζόμενος ἐπίτηδες ὥστε ἠχεῖν, εἴ τις αὐτὸν δονοίη ταῖς χερσί*, vgl. Aristoph. Frösche 1305 und Didymos im Scholion dazu [11]. Ein Krotalon trägt z. B. die Mainade bei Gerhard Auserl. Vasenbilder 149, 5 und die weibliche Figur aus Thera bei Schöne, Griechische Reliefs Taf. 35, 135, in jeder Hand eines die Sirene bei Stephani, *Compte-rendu* 1870/71, Taf. 1, 6. Dagegen trifft das zu, was wir vom Kymbalon wissen: es hatte die Form einer Halbkugel nach Servius zu Vergils Georgica 4, 64, wo es mit dem Himmelsgewölbe verglichen wird [12], Lucrez 2, 618 sagt *cymbala concava*. Dass die Kymbala zum Zusammenschlagen bestimmte Erzbecken waren, geht aus Petron, Sat. 22 hervor: *cum intrans cymbalistria et concrepans aera omnes excitavit.* Wir finden sie paarweise, durch ein Band verbunden, als Weihgeschenke aufgehängt in antiken Darstellungen: auf den Tafeln zu Böttichers Baumcultus sind mehrere Beispiele (No. 5, 11, 13, 17). Bei der vom Berliner Museum kürzlich erworbenen Statue einer Tänzerin hängen sie an dem zur Stütze dienenden Baumstamm; der verbindende Riemen bildet an jedem Ende eine leicht lösbare Schlinge, welche durch einen an den Geräthen befindlichen Ring gezogen ist. Der Riemen diente nur zum Aufhängen: deutlich fasst eine Frau im Gefolge des Dionysos auf der Françoisvase (*Monumenti d. Inst.* IV *tav.* 54. 55) jedes der Becken an einem Griffe, der aus Leder verfertigt und durch das Loch in der Mitte des Geräthes festgehalten zu denken ist; bei der von Stephani im *Compte-rendu* 1866 Taf. 1, 28 publicirten Sirene bildet der Griff des einen der Kymbala einen förmlichen Henkel, durch welchen die rechte Hand gesteckt ist; die schwebende Tänzerin *Pitture antiche d'Ercolano* I p. 115 hält ihre Kymbala zierlich mit den Fingerspitzen an dem ringförmigen Griffe. Ausserdem trägt Schallbecken eine Mainade auf einem Relief in Neapel (*Mus. Borb.* III 40), eine Tänzerin bei Zoega *bassirilievi* I 19 und eine der musicirenden Personen auf dem Herculanenser Mosaik mit dem Künstlernamen des Dioskurides (*Mus. Borb.* IV 34).

Kymbala werden am häufigsten verwendet in dem lärmenden Culte der Grossen Göttin (Pindar Fragm. 48 Böckh = 57 B Bergk. Griech. Anthol. VI 51. 94. 234. Catull 63, 21. 29. Lucrez 2, 618. Vergil Georgica 4, 64 und Servius. Ovid Fasten 4, 213) und werden in Verbindung mit Dionysos genannt (Diodor 2, 38. Lukian Bacch. 4. Cassius Dio 41, 61, 4). Auch zu profaner Belustigung werden sie geschwungen (Plut. mor. 144 E. Lukian de salt. 68. Alkiphron 1, 12.

[10]) Im Berliner Antiquarium befinden sich zwei auf einander passende, kleinere, sonst ganz ähnliche Becken (No. 1001; Friederichs, Berlins ant. Bildw. II S. 216), von denen das eine etwas verdächtig ist. — Vgl. oben Anm. 1.

[11]) *κρέμβαλα* und *κρόταλα* scheinen nicht verschieden zu sein, s. Athenaeus 636 c. d.

[12]) *Matris cymbala, quae in eius tutela sunt, ideo quod similia sunt hemicyclis caeli, quibus cingitur terra, quae est mater deorum.*

Petron. sat. 22); als Schallinstrumente können sie zu Amuletten gegen den Zauber des bösen Blickes dienen (O. Jahn, über den Aberglauben des bösen Blickes, Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1855 S. 53 u. 79). In Limnai dies Instrument ausgelassener Lust an Artemis geweiht zu finden, kann nicht befremden, denn die lakonischen Weiber verehrten die Göttin, die wir als den Typus jungfräulicher Zurückhaltung zu betrachten gewohnt sind, in wilder und orgiastischer Weise, wie Lobeck im Aglaophamus p. 1085 ff. ausgeführt hat. Noch deutlicher ist, dass für Kora das Kymbalon ein passendes Weihgeschenk bildet, hatte doch Demeter nach der geraubten Tochter gesucht unter dem Schalle von Cymbeln und Handpauken [13]). Vielleicht wurde bei den mimischen Darstellungen, durch welche man sich an den Demeterfesten die Schicksale der Göttin vorführte [14]), in der Scene wo die Weiber unter lärmenden Ceremonien das verschwundene Demeterkind suchten und beklagten, auch dieses Instrument angewendet.

MAX FRÄNKEL.

ZUSATZ.

Das OV für Ω kommt in folgenden thessalischen Münzaufschriften vor:

1) ΚΡΑΝΝΟVΝΙΟVΝ deutlich auf einer Bronzemünze des Königl. Münzkabinets, welche äusserst selten, fast Unicum ist. Sestini hat dieses Exemplar, als es sich noch in der hiesigen Knobelsdorfschen Sammlung befand, zuerst publiciert (*Lettere* VI S. 29 Taf. I, 17), Mionnet wiederholt diese Beschreibung.

[13]) Pindar Isthm. 6, 3 ἢ ῥα χαλκοκρότου πάρεδρον Δαμάτερος. Dazu das Scholion παρὰ τὰ ἐπικτυποῦντα ἐν ταῖς τελεταῖς τῆς Δήμητρος κύμβαλα· μετὰ γὰρ κυμβάλων καὶ τυμπάνων περιοῦσα ἡ θεὸς καὶ τούτοις ἠχοῦσα ἐζήτει πρὸς τὸ πάντας ἀκούειν ὅτι ζητεῖ. Schol. Aristoph. Acharn. 708 Ἀχαιὰν δὲ τὴν αὐτὴν ἐκάλουν ἀπὸ τοῦ κτύπου τῶν κυμβάλων καὶ τυμπάνων τοῦ γενομένου κατὰ ζήτησιν τῆς Κόρης

[14]) Preller. Demeter und Persephone S. 342 f. Forster, Raub und Rückkehr der Persephone S. 19.

Die Lesung ΚΡΑΝΝΟV ΕΦVΡ auf einer Münze der Pembrokeschen Sammlung, welche Haym im *Tesoro Britannico* und danach Mionnet (II, 10, 76) gab, hat Sestini a. a. O. bezweifelt und vielleicht mit Recht, denn der Pembrokesche Auctionskatalog giebt (No. 622) die Lesung auf diesem Exemplar als völlig unsicher. Wahrscheinlich hatte man ΕΦVΡ zu sehen geglaubt, weil Ἐφύρα der alte Name von Krannon war.

2) ΓΟΜΦΙΤΟVΝ. Pellerin hatte auf dieser Bronzemünze ΑΜΦΙΤΟVΝ gelesen, es war wieder Sestini, welcher dies berichtigte. Die Schwefelpaste des Pellerinschen Exemplars liegt vor, Sestini's Lesung ist sicher. Auch diese Münze ist äusserst selten. Die Aufschriften ΓΟΜΦΕΩΝ und ΓΟΜΦΙΤΟVΝ wechseln auf den Münzen wie ΤΟΜΕΩΝ und ΤΟΜΙΤΩΝ.

3) ΓVΡΤΟVΝΙΟVΝ, Bronzemünze, von Sestini im *Museum Hedervarianum* Th. IV Abth. 1 S. 147 publiciert. Andre mit denselben Typen haben ΓVΡΤΩΝΙΩΝ, doch braucht man deswegen nicht an Sestini's Lesung zu zweifeln, wenn auch eine Bestätigung erwünscht wäre.

4) ΦΕΡΑΙΟVΝ, das einzige *ου* auf einer Silbermünze; auch diese hat Sestini zuerst bekannt gemacht (*Museo Fontana* Th. II S. 17), nachher Cadalvène *recueil* S. 129, und Millingen *ancient coins* S. 50 u. A.). Im Felde steht in einem Kränzchen ΑΣ/ΤΟ dessen Bedeutung, soviel ich weiss, noch nicht bekannt ist; Beamtennamen pflegen auf Münzen nicht so hervorgehoben zu werden. Die Münze ist in mehreren Exemplaren in der Königl. Sammlung; sie ist seit einiger Zeit, wohl in Folge eines Fundes, nicht mehr so selten als früher. — Diese Münze, welche gewiss nicht über Philipp II. hinaufreicht, bietet das älteste Beispiel von OV statt Ω.

JULIUS FRIEDLAENDER.

MISCELLEN.

MÜNZE DER ELEER MIT DEM ZEUS DES PHIDIAS.



Man kannte bisher zwei Darstellungen der Bildsäule des Zeus zu Olympia auf Bronze-Münzen der Eleer, mit dem Kopfe Hadrians auf der Vorderseite: eine in der Münzsammlung der Uffizien zu Florenz, die andere seit kurzem in unserm Münzcabinet. Beide stellen die Bildsäule im Profil dar, die Florentiner: linkshin gewendet, die unsrige: rechtshin. Zu diesen beiden, welche ich in den Monatsberichten der Akademie Juli 1874 publiciert habe, tritt die hier abgebildete, welche ich soeben für das Münzcabinet erworben habe. Die beiden hiesigen Münzen sind die eine nach der andern zu Tage gekommen, dies wird ihre getrennte Veröffentlichung entschuldigen, sie schienen zu werthvoll, als dass man sie lange hätte den Archäologen vorenthalten dürfen.

Auch diese dritte Münze hat den Kopf Hadrians. Sie entspricht den beiden andern; das Köpfchen ist hier deutlich das nämliche mit schlichtem Haare, wie auf den älteren Silbermünzen und wie auf der Bronzemünze Hadrians welche den Kopf des Zeus allein, gross, auf der Kehrseite hat.

Nur der linke Arm mit dem Scepter ist verschieden. Auf den beiden Profil-Ansichten ist er — gewiss treuer — wenig erhoben nach vorn gewandt, hier dagegen ist er hoch gehoben. Der Grund dieser Aenderung ist gewiss dass hier wo die Figur sich von vorn zeigt, der nach vorn gerichtete Arm in starker Verkürzung hätte dargestellt werden müssen, was im Relief undeutlich und unschön und was in so kleinem Maasstab auszuführen unmöglich wäre. Ein neuer Beweis, dass die Freiheit mit welcher die griechischen Stempelschneider die darzustellenden Gegenstände behandelten, fern von Willkür, den Gesetzen ihrer Kunst, oder vielmehr ihrem angeborenen Schönheitsgeiste folgte.

Die Bildsäule war zu Hadrians Zeit noch erhalten, die drei übereinstimmenden Münz-Darstellungen beweisen, dass der Kaiser sie hier treu wiedergeben liess. Eine Bronzemünze von Athen, welche Beulé S. 396 abbildet, hat einen recht ähnlichen Zeus. Diese Münze kann wohl der Zeit Hadrians angehören; bestimmt lässt sich dies nicht behaupten, denn es giebt keine athenische Münzen mit Kaiserköpfen, die zum Vergleich dienen könnten, nur eine auf welcher ΑΔΡΙΑΝΕΙΑ steht. Es war gewiss Ehrfurcht vor dem alten Ruhm Athens dass die Kaiser hier ihre Allmacht nicht zeigen mochten, während sie in den nahgelegenen Städten Megara, Pagae, Aegina prägten. Ist nun diese athenische Münze aus Hadrians Zeit, so zeigt die Aehnlichkeit ihres Zeus mit dem von Olympia, welchen ich auf den drei Münzen nachgewiesen habe, dass Beulé's Vermuthung nicht so unwahrscheinlich ist: Hadrian habe in der kolossalen Elfenbein-Bildsäule des Zeus, welche er in Athen errichtete, den Zeus des Phidias kopiert, und diese Kopie sei auf der athenischen Münze dargestellt. Freilich ist diese Gestalt typisch gewesen, Alexander hat sie ja auch, wenn auch verändert, als Typus fast aller seiner Silbermünzen verwandt.

J. Friedlaender.

ZU DEN ATTALISCHEN STATUEN.

Als Hr. Dr. Bormann den Codex des Lyoner Claud. Bellieure (Bibl. nat. Paris., latin 13,123) für die Zwecke des Corp. Inscr. Lat. bearbeitete, machte er mich darauf aufmerksam, dass Bellieure in demselben auch einige Notizen über antike Kunstwerke gäbe, die er bei seinem Aufenthalte in Rom im Anfange des Pontificates Leo's des Zehnten gesehen habe. Nähere Beachtung verdienen folgende Sätze:

f°187 Vidimus apud aedem divi eustachii in una domo mulieris cujusdam de Ursinorum familia has sequentes statuas, quam si rem intelligere voles et historiam de pugna … trigeminorum trium horatiorum romanorum virorum et trium curiatiorum Albanorum vide Lividium decade. Horum unus barbatus et comatus est nudus et prostratus humi mortuus suum tamen ensem adhuc manu retinens, hic vulnus habet in sinistra mamilla. (a)

Est etiam Horatiorum soror forma decora confossa paullo super mamillam dextram quam prostratam infantulus suus arida sugens ubera amplectitur. (b)

Est et alius modica coma imberbis cuius facies ostendit impetum virilitatis hic vulnus habet in femore sinistro et alterum in latere dextro hic etiam uno genu terram attingit videturque velle levare lapsum ensem. (c)

Alius qui in actu cadendi est confossum habet corpus a mamilla sinistra trans humeros. (d)

Inter istos est etiam unus qui fingitur animam exalasse. Hic solus calceos habet et huius ensis curvus et clipeus in terra sunt. (e)

Postremus est qui vittam in capite gerit et stat curvus in terram ac si alium sub se jugularet. (f)

Zwischen *a* und *b* sind sodann noch am Rande die Wörter beigeschrieben: *Horum omnium unus superstes et victor fuit Marcus Horatius cuius statua ad papam vecta erat. (g)*

Kürzer erwähnt auch Aldroandi der Curiatier. Am Schlusse seiner Beschreibung der im Vatican befindlichen Statuen schreibt er: *Nella guardia di sua Santità è la statua di un Curiatio bellissima. (g)*

Die übrigen beschreibt er unter den Alterthümern der *casa di Madama presso Agona nel giardinetto giù del palagio: Vi è una donna con veste fino a ginocchi di mezo rilevo: ha seco un putto, che è senza testa e braccia. (l)*

Vi è un Curiatio ignudo, e steso in terra, et con la ferita nel lato manco, ma non ha la testa. (d)

Dentro un' altro giardinetto poi si veggono attaccati al marmo gli altri due Curiatij morti, posti di mezo rilevo; e sono nel luogo, dovo gia furono le Terme d'Alessandro, come vi si veggono i vestigi. (a. e)

Die beschriebenen Statuen gehören offenbar zu denjenigen, welche Brunn (Annali dell' Inst. 1870 pag. 292 ff. Monum. IX tav. 19 ff.) als Theile der von Attalos auf die Akropolis von Athen gestifteten Darstellungen der Giganten-, Amazonen-, Perser- und Gallierkämpfe nachgewiesen hat. Der Bärtige mit dem Schwerte in der Hand *(a)* ist der Gigant im neapolitanischen Museum vgl. Monum. IX, 21,8, der Sterbende, dessen Schwert und Schild auf dem Boden liegen *(e)*, ist der Perser ebendaselbst vgl. 21,7. Den nackten Verwundeten *(d)* darf man für den sterbenden Krieger in Neapel 20,4 halten. Aldroandi bezeichnet ihn als *steso in terra,* wie er sich dieses Ausdruckes auch z. B. beim Marforio bedient, während wir beide als halbliegend beschreiben würden. Die völlig liegenden Figuren sind für ihn *di mezo rilevo,* ein Ausdruck, der im Hinblick auf Schubarts bekannte Auffassung der Skulpturen von Attalos von Interesse ist. Wie Aldroandi ferner bemerkt, fehlte an dieser Statue der Kopf. Wir werden uns daher denjenigen anzuschliessen haben, welche den der neapolitanischen Statue aufgesetzten Kopf mit dem Helme für einen fremden Zusatz halten vgl. Brunn a. a. O. p. 304. Ausser den drei bisher erwähnten Statuen besitzt das neapolitanische Museum noch die todt auf dem Boden liegende Amazone. Mit ihr stimmen die Beschreibungen von *b* im Uebrigen sehr gut, nur fehlt ihr der *putto,* von welchem sowohl Bellieure als Aldroandi sprechen. Neben einer Amazone konnte nie ein Säugling dargestellt werden, ebensowenig aber auch neben der Schwester der Horatier, denn diese war Braut, *virgo quae desponsa* vgl. Liv. I, 26. Aldroandi bringt sie daher auch

nicht in Verbindung mit den übrigen Statuen. Ich möchte glauben, dass ein Gelehrter der Renaissancezeit, indem er neben die Todte, deren Brüste stark hervortreten, einen Kindertorso legte, eine Gruppe herstellen wollte, welche mit den von Plinius beschriebenen Darstellungen der sterbenden Mutter und ihres Kindes (Plin. 34, 88, 35, 98) eine Aehnlichkeit zeigen sollte. Sicherer als die Identificirung der Amazone ist diejenige des überlebenden Horatiers im Besitze des Papstes *(g)* mit dem Perser des Vaticans Monum. 21,6. Die Notiz bei Visconti Mus. P. Cl. III p. 248: *il était jadis dans l'atélier du sculpteur B. Cavaceppi,* wird sich nur auf eine Restauration der Statue beziehen, eine Abbildung derselben findet sich in Cavaceppis Werke nicht. Ebenso kann kein Zweifel daran sein, dass der knieende Jüngling *(c)* der Krieger ist, welcher aus der Sammlung Borghese nach Paris und neuerdings nach St. Germain gekommen ist, vgl. Brunn p. 311 und die Abbildungen in den *Scult. d. v. Pinc.* II *stanz.* VII n. 11 und bei Clarac 280,2151.

Von den jetzt in Venedig befindlichen attalischen Statuen findet sich keine hier erwähnt; sie werden von dem Cardinal Domenico Grimani wohl schon einige Jahre vor seinem Tode (1523) nach Sta. Chiara in Murano geschafft worden sein, vgl. Brunn p. 300. Andrerseits bleibt in Bellieures Beschreibung eine Statue *(f)* übrig, welche unter den von Brunn aufgezählten Bestandtheilen der Stiftung nicht wieder zu finden, denselben aber im Motive sehr verwandt ist. Das Gleiche lässt sich behaupten von zwei Statuen, welche Aldroandi neben den oben erwähnten im ersten Gärtchen des Palazzo Madama gesehen hat; und so möge es erlaubt sein, seine Worte über diese, wie es scheint, verschollenen Werke der pergamenischen Schule hier zu wiederholen:

Vi è una bellissima statua sopra la base del marmo istesso, con un' atto di gambe sforzato; ma le mancano le braccia e la testa.

Vi è una donna che sta inginocchiata: ha i capelli lunghi; et il capo appoggiato su la man manca, mostrando mestitia.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Bellieure und Aldroandi die Statuen in demselben Hause gesehen haben. Allerdings gehörte der Palazzo Madama im Beginne des sechszehnten Jahrhunderts nicht den Orsini, sondern den Medici, allein letztere waren mit ersteren eng verschwägert. Als Bellieure in Rom war, lebte hier Alfonsina Orsini, die Wittwe des 1503 gestorbenen Piero Medici, und so wird sie es sein, welche er als die Besitzerin des Hauses bei St. Eustachio nennt. Später kam der Palast in den Besitz von Margaretha, der Tochter Karls V., welche in erster Ehe mit Alessandro Medici, in zweiter mit Ottavio Farnese verheirathet war, vgl. Beschr. Roms III, 2 S. 106 und Reumont Lorenzo il magnif. II S. 587. So gelangten auch die Statuen in die Hände der Farnesen, aber sie blieben zunächst in den Gärten, in denen sie aufgestellt waren, ohne in den neuen Palast der Farnesen überzusiedeln. Im Zusammenhange hiermit steht es, dass alte Abbildungen von ihnen nicht vorhanden sind. Cavallerii, dessen *Statue antiche* die Grundlage für die Bilderwerke der folgenden Jahrhunderte sind, giebt viele Abbildungen von Statuen aus den *„aedibus Farnesiis“* und auch einige aus der Villa *„Margaritae de Austria“* d. i. der bekannten Villa Madama, aber keine aus dem Palazzo Madama.

Nimmt man an, dass die Statuen in der Nähe des Hauses gefunden sind, in welchem Bellieure und Aldroandi sie gesehen haben, so wird man darauf geführt zu glauben, dass sie einst zum Schmucke der dort vorhandenen Thermen gedient haben. Die ganze Gegend Roms, um welche es sich hier handelt, wurde in alter Zeit eingenommen von den ausgedehnten Thermenanlagen des Marsfeldes, welche von Agrippa angefangen, von Nero und später von Alexander Severus erweitert worden sind. Da Pausanias die Statuen noch in Athen gesehen hat, so könnte von den Genannten nur Alexander Severus sie zur Verzierung seiner Neubauten von Griechenland haben kommen lassen. Ob er es wirklich gethan, werden wir wohl nie erfahren; für unwahrscheinlich möchte ich es nicht halten. Keines Falls aber kann ich anerkennen, dass die Worte des Itinerars aus dem Jahre 347 lehren, die Statuen seien damals noch in Athen gewesen. Diese von

Bücheler (Rhein. Mus. 1872 S. 476 misc. XIII) hervorgezogenen und in dem angegebenen Sinne gedeuteten Worte lauten: *Athenas vero et historias antiquas et aliquid dignum nominatum Arcum, ubi multis statuis stantibus mirabile est videre dicendum antiquorum bellum.* Sollte hier nicht vielmehr eine Bezugnahme auf die Statuen im Westgiebel des Parthenon und auf den Streit Poseidons und Athenes zu finden sein?

Rom. A. Klügmann.

DIE KUNST DES GLAUKOS.

Heft LVII der Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden (1876) S. 179 f. enthält einen Aufsatz von Th. B. unterzeichnet, welcher 'beweist', dass es 'achtbaren Gelehrten begegne Bronce und Eisen mit einander zu verwechseln' und der den Anspruch erhebt, 'einen weit verbreiteten Irrthum endlich ein für alle Mal zu beseitigen'.

Brunn, heisst es, sei der Urheber der Verwechslung, denn er mache Glaukos zum Erfinder der Erzlöthung und sein berühmtes Werk, das eiserne Gestell des Mischkrugs in Delphi zu einem ehernen. Dieser Gedächtniss- oder Schreibfehler sei in meine griechische Geschichte übergegangen; ich hätte in den verschiedenen Auflagen derselben unverändert immer nur von der Erzlöthung des Glaukos gesprochen und dadurch dem Irrthume Brunns, dem ich all zu vertrauend gefolgt sei, erst rechte Verbreitung verschafft.

Wenn Herr Th. B. den Irrthum eines Fachgenossen so scharfsinnig bis in seinen Ursprung verfolgt, so sollte man doch billig erwarten, dass er den Text, in welchem der Irrthum stecken soll, sich genau ansieht. Das ist aber nicht der Fall. Denn schon in der dritten Ausgabe heisst es Bd. 1 S. 493 wörtlich so: 'In Chios erfand man die Kunst, Eisen und dann ohne Zweifel auch andere Metallstücke durch Anwendung des Feuers mit einander zu verbinden'. Correcter wüsste ich mich auch heute nicht auszudrücken. Denn da das Eisen als Kunstmaterial bei den Hellenen eine sehr untergeordnete Rolle spielt (Schubart im Rhein. Mus. XV 102), so ist es undenkbar, dass die Erfindung des Glaukos einen so ausserordentlichen Ruhm gewonnen und eine solche Epoche in der Kunstgeschichte gemacht hätte, wenn sie sich nur auf das Eisen bezogen hätte. Wir haben aber auch ein bestimmtes Zeugniss für die Erztechnik des Glaukos. Eusebios nämlich, der in seiner Streitschrift gegen Markellos von Ankyra ausführlich und gelehrt von dem sprichwörtlichen Ausdruck *Γλαύκου τέχνη* handelt, erwähnt als Werk und Weihgeschenk des Glaukos einen Dreifuss von Erz, so gearbeitet, dass, wenn er kräftig angestossen wurde, die Füsse, der obere Ring sowie die Querstäbe desselben einen harmonischen Klang gaben (Eusebios c. Hieroclem et Marcellum, ed. Gaisford p. 32. Vgl. Wieseler über den Delphischen Dreifuss S. 24, 64).

Wer sieht nicht, dass es sich hier um dieselbe Kunst handelt, nämlich die Glieder eines künstlichen Metallgeräths so zu vereinigen, dass sie, chemisch mit einander verbunden, ein Ganzes bildeten; denn wenn sie nach der alten Weise durch Nägel und Stifte zusammengefügt wären, wäre dadurch das Tönen des Geräths unmöglich geworden.

Wir können also auf Grund dieses Zeugnisses mit Sicherheit annehmen, dass nach den Ueberlieferungen des Alterthums die Erfindung des Glaukos sich auch auf Bronce bezogen und erst dadurch ihre grosse Bedeutung erhalten hat.

Fragt man aber, warum bei Herodot (I, 25) sowie bei Pausanias (X, 16) nur die Verbindung von Eisenstücken, *σιδήρου κόλλησις* angeführt sei, so scheint der Grund darin zu liegen, dass mit diesem Metalle der Anfang gemacht wurde, zwei Stücke auf dem Wege der *μάλαξις διὰ πυρός* (Plut. *def. orac.* 47) zu vereinigen. Hier genügte ein einfaches Zusammenschweissen; beim Kupfer aber be-

durfte es zur Verbindung noch eines anderen, eines leicht flüssigen Metalls, welches als Bindemittel, *κόλλα* oder Loth, diente. Dies war die weitere Verwerthung der *κόλλησις σιδήρου*; das einfachste Verfahren gab aber den Namen für die gesammte Erfindung, ebenso wie im Lateinischen *ferruminatio* auch der Kunstausdruck für 'Löthen' blieb. Demnach ist man also, wie ich glaube, vollkommen berechtigt, Glaukos von Chios als Erfinder der Kunst Bronze zu löthen, anzusehen.

E. Curtius.

PYXIS AUS GEBRANNTER ERDE.
(Im Privatbesitz.)

Schwarzer Firniss. Auf der Oberfläche des mit concentrischen Kreisen verzierten Deckels ein nachlässig gemalter Krater von schmutziggelber Farbe auf einem von zwei Horizontallinien angedeuteten Boden. Die Umrisse des Kraters und Bodens sind durch etwas dick aufgetragene schwarze Linien gegeben. Zwischen den zwei innersten Kreisen die mit weisser Farbe aufgetragene Inschrift

ΓΑVΡΙΣ ΛΕΓΟΓ

Der Töpfername *Γαῦρις* kommt bei Brunn (Geschichte der griech. Künstler) nicht vor und ist, meines Wissens, auch als Künstlername überhaupt nicht bekannt. Bei Pape (Wörterbuch der griech. Eigennamen) kommt *Γαυρίς* als weiblicher Name einer Insel vor. Ein griechischer Bildhauer *Γαῦρος* aus römischer Zeit ist zuerst von Zoëga in seinen Abhandlungen und dann von Raoul-Rochette (*Lettre à Mr. Schorn*, Seite 250) und von Brunn (l. c.) angeführt worden.

Athen. Achilles Postolacca.

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DES BRITISCHEN MUSEUMS IM JAHRE 1875.

Herr C. T. Newton erstattet dem Parlament über die neuen Erwerbungen an griechisch-römischen Alterthümern folgenden Bericht.

Runde Schüssel von Samischer Arbeit. Aus Cöln.

19 Agatperlen aus römischer Zeit, gefunden in Kreuznach.

4 Fragmente von Samischer Arbeit mit Reliefschmuck. Auf dem einen Fragment eine jugendliche männl. Gestalt, geflügelt, eine Leier spielend; auf dem zweiten ein Satyr ein Gefäss tragend; auf dem dritten zwei Schauspieler; auf dem vierten die Büste einer weibl. Figur.

Kleine Figur von Bronze auf einem Felsen sitzend.

Weibl. Bronzehand, das Ende eines Gewandstückes haltend, angeblich mit dem colossalen Bronzekopf einer Göttin gefunden, die in der Castellanischen Sammlung 1873 erworben ist [Archäol. Zeitg. XXXII. S. 113].

Bronzener Spiegel, dessen Oberfläche auf der einen Seite den Eindruck eines Stückes Leinewand oder eines andern gewebten Stoffes zeigt. Aus der Cyrenaika. — Zwei weibl. Figuren; eine weibl. Büste; eine Silensmarke in Terracotta; ebendaher.

Zwei attische Lekythoi mit polychromer Zeichnung auf weissem Grunde, jede zwei weibl. Leidtragende an einem Grabe darstellend.

Zwei attische Aryballoi, rothe Fig. auf schwarzem Grunde, Beiwerk weiss oder vergoldet. Auf dem einen Eros und eine weibl. Gestalt, zwischen beiden ein Baum; auf dem andern Eros sitzend, sich zu einer weibl. Gestalt wendend.

Alabastron: ein Aethiope schwarz auf braunem Grunde. Aus Griechenland.

Hydria, r. Fig. auf schw. Gr.: Herakles, sitzende Frau, Eros. Aus Griechenland.

Thonschale mit Relief, schwarzer Firniss. Aus Griechenland.

Thonlampe in Form eines Stiefels. Auf der Sohle bilden die Schuhnägel die Buchstaben Λ Ω.

Terracotten aus Tanagra: zwei archaische Frauengestalten, wahrscheinlich aus der Zeit der griechisch-phoenicischen Periode; Dionysos-Büste; 8 Spielsachen für Kinder und 2 Gegenstände wie Drehkreisel; 28 Figuren, ausgezeichnet durch ihre fast vollkommene Erhaltung und durch die Feinheit und Vollendung der Modellirung.

Archaische Thonvase, auf Cypern vom General Cesnola gefunden. Die Zeichnung, schwarz auf dem Thongrunde, stellt einen Krieger dar, der in seinem Wagen stehend einen Bogen spannt, während sein Wagenlenker das Pferd zu voller Eile antreibt. Der Wagen gleicht denjenigen der Krieger auf den assyrischen Friesen und es ist daher wahrscheinlich, dass diese Zeichnung in die Zeit gehört, wo assyrischer Einfluss in Cypern überwog.

Fragment einer griech. Inschrift auf einem Bleitäfelchen. Aus Griechenland.

Bronzenes Gewicht mit der Inschrift ΙΧΘΥ ΔΑΜΟ Aus Griechenland.

Thonvase in Form eines Fusses, der eine Sandale trägt. Aus Griechenland.

Vier kleine Bronzen: Hermes; zwei Stiere; Adler. Aus Griechenland.

Carneol: Krieger der auf eine Figur losreitet, die eine Leier haltend unter einem Baume steht.

Archaischer Agatstein, darauf die verbundenen Vordertheile zweier Thiere.

Jaspis: Adler, der sich auf einen menschlichen Kopf niederlässt.

Panathenaische Amphora mit Inschrift TON ΑΘΕΝΕΘΕΝΑΘΛΟΝ. Rücks.: ein Wettlauf Bewaffneter. — Krater, r. Fig. auf schw. Gr.: Peleus Thetis verfolgend. Rücks.: rennender Satyr. Aus einem Grabe in Gela.

Archaische Amphora, schw. Fig. auf r. Gr.: Perseus, mit dem Haupt der Medusa forteilend, von Athena gefolgt, Rücks.: die enthauptete Medusa und eine andere Gorgone. — Eine zweite archaische Amphora, schw. Fig. auf r. Gr: Viergespann. Rücks.: Dionysos und zwei Mainaden. Ebenfalls aus einem Grabe in Gela.

Amphora: Dionysos mit Schlange und Thyrsos. Rücks.: Gigant, einen Stein in der Hand erhebend.

— Lekythos: Thetis mit Schild und Schwert des Achill. — Krater: Ringer; Lekythos: Nike libirend. Alle aus Gela, r. Fig. auf schw. Gr.

Amphora späten Stils: Flötenspielerin. Aus Grossgriechenland, wahrscheinlich aus Gnatia in Apulien.

Archaische Terracotta-Statuette. Aus Sicilien.

Bronzene Spiegelkapsel, auf der einen Seite eingravirt Eros, eine Amphora in der einen Hand haltend, ein Schöpfgefäss in der andern. Diese Figur ist vorzüglich gezeichnet und war mit Silber belegt, zum Theil vergoldet; ein Theil von dem Silberbelage und der Vergoldung ist erhalten. Auf der Aussenseite der Kapsel war eine jetzt losgelöste Gruppe in Relief: Aphrodite, auf einem Felsen sitzend, nebend ihr Eros stehend, bemerkenswerth durch die Vollendung der Composition. Angeblich aus Kreta, wahrscheinlicher aus Korinth.

Caduceus von Bronze mit Inschrift archaischen Charakters ΛΟΝΓΕΝΑΙΟΣΕΜΙΔΕΜΟΣ.... In einem sicilischen Grabe gefunden; wahrscheinlich Amtsstab eines Heroldes der Stadt Longane, von welcher wir Münzen haben.

Goldenes Ohrgehänge mit Relief: Ganymed vom Adler aufwärts getragen.

Goldener Ohrring, das Schloss in Form eines Delphinkopfes.

Antefix in Thon mit Relief: Medusenantlitz. Aus Ruvo.

Männliche Porträtbüste aus Marmor in Lebensgrösse, vermuthlich aus Augusteischer Zeit; das sehr interressante Portrait ist noch nicht identificirt.

Zwei kleine Marmorfiguren von sehr alterthümlichem Charakter, wahrscheinlich aus der griechisch-phönicischen Periode.

Fünf kleine Bronzefiguren, sehr roh. Aus Cypern.

Aryballos, Fig. roth und weiss auf schw. Gr.: Eros eine Frau (ΘΑΛΙΑ) verfolgend.

Zwei Thonvasen, die eine in Form eines Stiers, die andere mit eingegrabenen Zickzack-Mustern. Aus Cypern.

15 kleine Thonmasken von Satyrn, einem Flussgotte und der Medusa. Einige bemalt.

Bronzene Form der Hälfte einer kleinen Vase, vermuthlich Gewicht einer Schnellwage. Inschrift AECVM.

Bronzenes Rasirmesser.

Bronzene Hydria, an der Basis des Henkels eine getriebene Reliefgruppe: Dionysos und Ariadne. Von sehr schöner Form und aufs beste erhalten. Gefunden in Chalke, einer Insel nahe bei Rhodos.

Blau glasirte Vase in Form einer Gans, auf welcher ein Eros reitet, bemerkenswerth durch die glückliche Zeichnung und vorzügliche Modellirung der Figur, das Material ist sehr selten. — Weibl. Gewandfigur aus Terracotta, wunderbar erhalten, mit schön componirter Gewandung. Aus Tanagra.

Drei archaische Thonvasen, im Style denen von Ialysos auf Rhodos ähnlich, auf einer sind 3 Delphine gemalt; Silenstorso in Thon; Bronzelampe in Form eines Hundes; Diskus von samischer Arbeit mit Relief: Löwe ein Thier zerreissend mit Inschr. FORMA L. HOSTILI SERVOS P. HIL... CVRVSFECIT. Aus Kreta.

Fragment einer oblongen Platte von Bracteatengold mit 2 Linien Inschrift, vermuthlich gnostisch.

Figur eine Biene in Gold.

Verbrannter Carneol: zwei Thunfische; Specksteinstempel mit der rohen Zeichnung eines Adlers, der die Leber des Prometheus zerfleischt (?); drei Carneole, verbrannter Agat, Speckstein, Krystall, alle mit Thierdarstellungen; Carneol mit einer Victoria neben einem Tropaion, bestehend aus einer kleinen Figur der Victoria und zwei Gefangenen.

M. F.

Rom. Festsitzung des archäologischen Instituts. Der Festsitzung zur Feier des Palilientages am 21. April wohnte ein zahlreiches und auserlesenes Publicum bei. Man bemerkte darunter den Königl. Unterrichtsminister Herrn Coppino, den Präsidenten der Akademie der Lincei, Herrn Sella, den Generaldirector der Ausgrabungen Senator Fiorelli, den Commendatore De Rossi, den Kaiserl. deutschen Botschafter Baron von Keudell. Die Versammlung wurde eröffnet durch einen Vortrag des P. Bruzza über die Zeichen, welche sich in die Steine der Serviusmauer und der ältesten Mauerreste auf dem Palatin eingehauen finden, deren eine bedeutende Anzahl auch durch die Arbeiten auf dem Esquilin zu Tage gekommen ist. Sie finden sich auf dem Palatin nur an dem alten Gebäude am Abhang gegen das Velabrum, an der Stelle wo man das Haus des Romulus und die Hütte des Faustulus sucht, und zwar nur an den ältesten Theilen desselben, während die jüngeren, vermuthlich in der Kaiserzeit restaurirten, derselben entbehren. Weder die Mauer der *Roma quadrata* noch die alten Befestigungen des Aventin und Caelius zeigen derartige Zeichen, nur 2 derselben fanden sich am Abhange des Quirinal. In grösserer Menge finden sie sich ausschliesslich in dem neuer-

dings blossgelegten, leider aber grösstentheils zerstörten Stücke von der *via Merulana* bis zur *porta Collina*, ebendem Stück welches von Strabo V 3 u. A. speciell dem Servius zugeschrieben wird, und zwar auch hier nicht gleichmässig, sondern auf einigen Strecken häufiger als auf anderen. Den Grund dieses nur theilweisen Vorkommens fand der Vortragende darin, dass da, wo die Steine am Ort des Mauerbaues selbst und von denselben Arbeitern gebrochen wurden, keine Zeichen nöthig waren. Wo sie hingegen weiter hergeholt werden mussten, da dienten sie den Arbeitern des Steinbruchs, um von ihrer Arbeit Rechenschaft zu geben. Der Redner vermuthet nämlich, dass dieselben die Herkunft des Steines, die Sectionen des Bruchs bezeichnen, wie ja auch in den Brüchen von Paros und Agrigent die verschiedenen Schichten des Steins mit Buchstaben und Zahlen bezeichnet sind. Die Zeichen, welche sich nur auf dem Kopfende der Steine, fast immer breit und tief eingeschnitten finden, sind mit Ausnahme einiger Zahlzeichen fast ausschliesslich Buchstaben, bisweilen im Nexus verbunden (AV, AA, viell. HE und EE). Die Formen der Buchstaben sind von den späteren nicht wesentlich verschieden, doch deutet ein gewisses Schwanken auf eine Zeit, wo sie nur noch im Allgemeinen festgestellt waren. Es findet sich nicht das ganze Alphabet; vielleicht war dies auch nicht in diesen Zeichen vertreten, doch ist ein sicheres Urteil darüber unmöglich, da bei der unvermeidlichen Zerstörung der Serviusmauer manche Zeichen verloren gegangen sein können. Es finden sich 12 Zeichen des römischen Alphabets, 5 Zeichen unbekannter Bedeutung und einige Zahlzeichen; sie sind häufig auf den Kopf oder seitwärts gestellt. — Die Theile der Mauer, welche diese Zeichen enthalten, gehören jedenfalls der ursprünglichen Anlage der Serviusmauer an. Denn wenn auch nach Dionys IV, 54 Tarquinius Superbus den nach Gabii gewandten, also eben den in Rede stehenden Theil der Mauer erhöhte, so sind doch nur die 3 oder 4 untersten Lagen, nicht jene Erhöhung erhalten. Der Vortragende wies dann im Anschluss an Mommsen nach, dass eine so frühe Verbreitung des Alphabets in Latium keineswegs unglaublich sei, und verglich mit den Ligaturen der Steinzeichen die ähnlichen Zeichen, welche in den Boden einiger Gefässe des ehemaligen Museums des Prinzen von Canino eingeritzt sind, und andere, welche sich auf Gefässen aus der Certosa bei Bologna gefunden haben; mit den Buchstabenformen die übereinstimmenden einer auf dem Esquilin gefundenen Schale. — Hierauf ergriff das Wort der Vorsitzende Herr Prof. Henzen, um eine im letzten Sommer hinter der Basilica des Maxentius gefundene Inschrift zu erläutern. Sie ist eingehauen in einen Travertinblock, welcher in Consolenform behauen und zu einem Gebäude verwendet gewesen ist, und lautet folgendermassen:

W·N M·VALERIVS·M·F·A
INVS· MESSALLA·PONTIFE
TR·MIL·II·Q·PR·VRB·CO
V·VIR·A·D·A·I·INTERR
III· CENSOR

Von den beiden Inschriften, welche hier zu erkennen sind, lässt sich die zur Rechten leicht ergänzen. Die an letzter Stelle genannte Censur lässt in dem M. Valerius Messalla derselben den Collegen des P. Servilius Isauricus erkennen (Borghesi *op.* IV p. 21ff. 44 ff.), mit welchem gemeinsam er nach der Ueberschwemmung des Jahres 700 die Termination der Tiberufer vornahm. Der Messalla dieser Inschrift war Consul 693 mit M. Pupius Piso Calpurnianus und führte nach Dio (Arg. XXXVII) und Asconius (*ad Scaur.* p. 20 ed. Or.) den Beinamen Niger. Sein Name kommt in der Zeitgeschichte öfter vor, und seine Aemter stimmen mit den damals geltenden Gesetzen, welche die Bekleidung der Aedilität oder des Volkstribunats zwischen Quästur und Prätur noch nicht verlangten (Mommsen Staatsr. I p. 440 ff. 444. 454. 456 ff.). — Die andere Inschrift bezieht sich offenbar auf einen Corvinius. Nach dem Charakter der Schrift kann es eher der Consul von 723 als der von 751 sein, den man allgemein für den Sohn des Messalla Niger hält. Dies Monument, welches sich demnach auf Vater und Sohn bezieht, ist keine Honorar- oder Sepulcralinschrift, sondern ein *elogium* (Mommsen *C. I. L.* I p. 277), wie sie auf den gegen Ende der Republik häufig errichteten gentilicischen Denkmälern angebracht wurden. Mit Rücksicht auf den Fundort vermuthete der Vortragende, dass die in Rede stehende Inschrift zu den Gräbern der Valerier gehört habe, welche in der Nähe des Forum, unterhalb der Velia, sich befanden. Es scheint demnach, dass diese Familie das dem Valerius Poplicola gewährte Privileg des Begräbnisses innerhalb der Stadt (Cic. *d. legg.* 2, 23, 58. Dionys. V 48) noch bis in die Kaiserzeit benutzte. Aus späterer Zeit wird berichtet, dass sie sich begnügte, durch eine symbolische Ceremonie ihr Recht in Erinnerung zu bringen (Plut. *Popl.* 23, *Qu. Rom.* 79).

Berlin. Archäologische Gesellschaft. Sitzung vom 4. April. Herr Curtius legte die neu erschienenen Schriften vor, namentlich die wichtige Abhandlung von Head über die alten Elektronmünzen, und berichtete über die Ausgrabungen in Olympia. — Herr Engelmann legte zwei von Visconti 1876 unter dem Titel *Osservazioni sopra due musaici antichi* veröffentlichte Mosaiken vor, die, damals zur Sammlung Azara gehörig, jetzt wahrscheinlich in England sich befinden. Dass sie gefälscht seien, wurde gleich beim Erscheinen des Visconti'schen Werkes von Morini und Köhler ausgesprochen. Sehr verwandt mit diesen beiden ist ein im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen befindliches Mosaik, Bellerophon mit zwei Kriegern (Solymern) kämpfend; es scheint nach einer von Welcker in Müllers Handbuch d. Archäol. S. 702, 4 beschriebenen Vase gebildet zu sein. — Der als Gast anwesende Herr Conrektor Dr. Deecke aus Strassburg i. E., jetzt mit einer neuen Herausgabe von O. Müller's Etruskern beschäftigt, verbreitete sich über seine etruskischen Forschungen. Er bezeichnete die Etrusker als ein wahrscheinlich turanisch-sibirisches Volk, welches von Norden in die von den indogermanischen Italern besetzte Halbinsel einwanderte, sich auf Seefahrten ägyptische und griechische Kultur holte und später auch phönizische und hellenische Kolonien bei sich aufnahm. — Herr Curtius legte Amphorenhenkel des Berliner Museums aus Knidos vor, die zwischen den Schlacken der Laurionbergwerke gefunden sind und den Fortgang derselben in den letzten Jahrhunderten v. Chr. bezeugen, andererseits auch den Fortbestand aristokratischer Einrichtungen in Knidos, den Gebrauch von Familienwappen und die Beibehaltung alterthümlicher Schriftweise. Derselbe sprach über attische Topographie im Anschluss an die Kaupertsche Karte, in welche das alte Athen eingetragen war. — Herr Mommsen sprach über die Arbeiten und Ausgrabungen Lanciani's auf dem capitolinischen Hügel in Rom, wobei Reste des Jupitertempels von gewaltigen Dimensionen gefunden sind. Die Frage über die Lage des Jupitertempels ist dadurch endgültig entschieden. — Aufgenommen zu Mitgliedern wurden die Herren Justizrath Müller und Premier-Lieutenant von Alten.

Sitzung vom 2. Mai. Nachdem die Herren Ministerial-Director Dr. Förster, Hofbildhauer Gilli und Baumeister Rehbein zu Mitgliedern aufgenommen waren, legte Herr Curtius die diesjährigen Publicationen des archäologischen Instituts, Pervanoglu's Publication des Grabsteins der Pola in Triest, die Beiträge zur griechischen Epigraphik von Röhl und Band LVII. der Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande vor. Von Inschriften hob er noch das von P. Foucart herausgegebene, für die Cultusalterthümer lehrreiche Dekret zu Ehren der Nikippa aus Mantineia hervor. Endlich theilte er das Neueste aus Olympia mit. — Herr Fränkel verlas aus der „Times" den Bericht des Herrn Newton über die Funde von Olympia im Auszuge. — Herr Kaibel legte die der Gesellschaft übersandten epigraphischen Publicationen des Herrn Nerutzes-Bey in Alexandria vor. — Darauf hielt Herr Dobbert einen Vortrag über das Verhältniss der altchristlichen Kunst zur Antike und namentlich über den Charakter der ersten Crucifixdarstellungen. Er legte ein Elfenbeinrelief mit der Kreuzigung Christi in photographischer Abbildung vor und suchte nachzuweisen, dass dasselbe älter sei, als die gewöhnlich für die älteste, auf uns gekommene Kreuzigungsdarstellung gehaltene Miniatur in der syrischen Evangelienhandschrift des Rabulla v. J. 586, in der laurentianischen Bibliothek zu Florenz befindlich. Während die Miniatur den späteren byzantinischen Darstellungen dieses Gegenstandes näher stehe, zeige das Relief den altchristlichen Stil mit seinen starken Anklängen an die antike Kunst und stimme auffallend mit altchristlichen Sarkophagskulpturen und den schönen Elfenbeinreliefs der Bibliothek zu Brescia überein. An der Hand der photographischen Nachbildungen einiger Mosaiken in dem Baptisterium der Orthodoxen der Grabkirche Galla Placidia zu Ravenna führte der Vortragende ferner aus, dass, wenigstens in Italien, der Uebergang von der altchristlichen Kunst mit ihrem milden Charakter und ihren antiken Elementen zu einer strengeren kirchlichen Kunstrichtung im V. Jahrh. stattgefunden habe. Deshalb sei auch diese Epoche wohl geeignet gewesen, die ersten Crucifixdarstellungen hervorzubringen. — Endlich legte Herr Hübner durch Vermittelung des Herrn von Bunsen in Cairo erlangte Photographien einer im Museum von Bulaq befindlichen Terrakotta vor, welche einen jungen Satyr auf einem Weinschlauche liegend in grosser Lebendigkeit darstellt; wahrscheinlich diente die kleine Figur als Lampe. Ferner legte er die von ihm kürzlich herausgegebenen *Inscriptiones Britanniae christianae* vor.

Sitzung vom 13. Juni. Herr Curtius legte neue Publikationen vor, wie die Serie VII von Conze's Vorlegeblättern, welche u. A. einen per-

spektivischen Durchschnitt durch die Ostfront des Parthenon enthält, das *Bulletin de l'Académie des inscriptions* mit einem Aufsatze von de Witte über die Petersburger Vase mit Poseidon und Athena; die *Revue politique et littéraire* mit Perrot's Eröffnungsrede seiner archäologischen Vorträge in der Sorbonne; das Buch des Grafen Lehndorf: Hippodromos, über Pferde und Rennen im griechischen Alterthume; L. v. Sybel, das Bild des Zeus; L. Weniger's Programm über das Collegium der Thyiaden zu Delphi; den Jahresbericht des Museums und der Bibliothek der evangelischen Schule in Smyrna. — Herr Dr. Hirschfeld, der als Gast anwesend war, legte den Gang der olympischen Ausgrabungen dar und führte aus, dass Olympia in der Mitte des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts im Wesentlichen aufhörte, über der Erde zu existiren, nachdem es vielleicht ein Jahrhundert lang von christlichen Bewohnern bevölkert war. — Herr Adler sprach über die Aufdeckung des Zeus-Tempels in Olympia, durch welche Material gewonnen ist, um eine zuverlässige Restauration der Grundrisse und Façaden, eine annähernde der Durchschnitte geben zu können. Derselbe legte einige Zeichnungen polychromer Ziegelfragmente aus Olympia vor, welche bestimmt sind, von dem Vortragenden in einem Thesaurus antiker Backsteinbaureste veröffentlicht zu werden. — Herr Fränkel sprach über zwei Kymbala mit Weihinschriften (vgl. oben S. 28).

Sitzung vom 4. Juli. Nach Vorlegung von Conze's Statut des archäologisch-epigraphischen Seminars der Universität Wien gab Herr Curtius eine eingehende Betrachtuug des neu entdeckten Metopenreliefs aus Olympia, wobei er die verschiedenen Formen der Atlas-Sage und ihre Kunstdarstellungen erörterte. — Demnächst besprach Herr Robert die friesartig angebrachten Gemälde eines 1875 zwischen dem sogenannten Tempel der Minerva Medica und der Porta Maggiore in Rom ausgegrabenen Columbariums, von denen er sowohl Photographien als farbige Facsimiles vorlegte. Sie schildern die mythische Vorgeschichte Roms: die Erbauung von Lavinium und Albalonga, die Schlacht am Numicius, die Geschichte der Rhea Silva und die Aussetzung der Zwillinge, Romulus und Remus als Hirten; in der verlorenen Schlussscene darf die Erbauung Roms vermuthet werden. Gleichzeitig legte der Vortragende die Schrift von E. Brizio *Pitture e sepolcri scoperti sull' Esquilino*, Roma 1876 vor, in welcher diese Gemälde unzureichend publizirt sind; mit den Deutungen konnte sich der Vortragende nicht einverstanden erklären. — Der als Gast anwesende Herr Professor Jordan aus Königsberg berichtete über die in den letzten Wochen in der Umgebung des Palazzo Cafarelli auf dem Capitol vorgenommenen Ausgrabungen, welche die Reste des Jupiter-Tempels in weiterem Umfange zu Tage gefördert und die Angaben des Dionysius über die Grösse und Lage desselben bestätigt haben. Der aufgenommene Plan nebst Bericht werden in den Schriften des archäologischen Instituts veröffentlicht werden.

Bemerkungen.

Zu Archäologische Zeitung 1875 S. 113.

Die von Mordtmann publicirten Weihinschriften, den *Ἀπόλλων Κρατεανός* betreffend, können nach der bestimmten Versicherung des Herausgebers nicht aus Krateia oder Slaviopolis in Bithynien stammen, sondern gehören einer Ruinenstätte in Mysien südwärts von Kyzikos an. Nichtsdestoweniger wird daran festzuhalten sein, dass Krateanos eine Ableitung von einem Ortnamen Krateia ist, sei es nun dass auch in Mysien ein literarisch nicht überliefertes Krateia lag, sei es dass der Cultus des Apollo von Krateia (in Bithynien) auch nach andern Orten verpflanzt worden war. E. Plew.

Zu Archäologische Zeitung 1875 Tafel 14.

Da die Redaction erfahren hat, dass die von Chapelain angefertigten Zeichnungen, welche der Lithographie 1875 Taf. 14 zu Grunde lagen, Herrn Mylonas von Herrn Albert Dumont überlassen worden sind, so erfüllt sie die angenehme Pflicht, Herrn Dumont ihrerseits öffentlich ihren Dank auszusprechen.

DIE AUSGRABUNGEN VON OLYMPIA.

BERICHTE.

4.

Die Aufdeckung der Alterthümer wurde während des Februars durch Regenwetter aufgehalten. Man war dadurch gezwungen, mehr die oberen Schichten des Bodens abzutragen, wobei natürlich keine Funde gemacht werden konnten. Auch nahm die mühsame Hebung grosser Gebälkstücke, die im Wege lagen, viel Kraft und Zeit in Anspruch. Leider haben die Witterungsverhältnisse auf die Gesundheit unserer jungen Landsleute einen nachtheiligen Einfluss geübt. Dr. Hirschfeld ist nach seiner Rückkehr von Athen, wo er einen Former für die abzugiessenden Sculpturen gewonnen hat, in Olympia von Neuem erkrankt, und Herr Bötticher ist bei längerem Unwohlsein ausser Stande gewesen, seine Berichte, wie bisher, einzusenden. Es ist Anstalt getroffen, ihm, wenn es nöthig ist, unverzüglich eine Unterstützung bei seinen Arbeiten zu gewähren. Einstweilen ist Dr. Weil, Stipendiat des Deutschen archäologischen Instituts, an Stelle von Dr. Hirschfeld eingetreten und hat in seinen Briefen vom 17. und 24. über den lohnenden Fortgang der Arbeiten berichtet.

Am 15. hat man die weitere Freilegung der Ostfront in Angriff genommen. Man stiess, der Südostecke des Tempels gegenüber, auf ein Gemäuer, wo sich der rechte Schenkel einer sitzenden Gewandfigur eingemauert fand, und darunter ein männlicher Torso, dessen linker Arm erhoben gewesen sein muss; beide Figuren über Lebensgrösse.

Man war wieder an einem Punkt gekommen, wo eine ganze Reihe von Marmorsculpturen zusammengetragen waren, die sämmtlich, wie es scheint, dem Tempelgiebel angehört haben.

Am 18. zeigte sich ganz in der Nähe der untere Theil einer Gewandfigur 0,62 hoch. Die Beine sind bis über die Kniee erhalten. die Mittelfalten reichen noch höher hinauf. Am Morgen des 19. kam in der Richtung auf die Südostecke der untere Theil einer zweiten Gewandfigur zu Tage. Sie kniet auf dem rechten Bein, das mit einem Gewande von vorzüglichem Faltenwurfe bedeckt ist. Die Basis und der rechte Fuss, der gegen die Giebelwand gerichtet war, sind erhalten, hoch 0,64. Der mit Gewand bedeckte Oberschenkel misst 0,58, der Unterschenkel 0,67.

Nordöstlich von dem erstgenannten Torso fand sich, ebenfalls am 19., das erste ansehnliche Fragment eines Pferdeleibes mit den Ansätzen der Beine (Gesammtlänge 0,52), nachdem sich kleinere Ueberreste von Pferden kurz vorher weiter nördlich gefunden hatten.

So sind in wenigen Tagen von fünf verschiedenen Figuren des Ostgiebels mehr oder minder ansehnliche Bruchstücke gefunden. Man erkennt schon, dass der Torso des 17. dem früher gefundenen entspricht, welcher der auderen d. h. rechten Giebelhälfte angehörte. Beide wird man zu der Gruppe der mit den Pferden beschäftigten Wärter rechnen. Es beginnt auch über die Zeit, in welcher man die Trümmer des Giebelfeldes so rücksichtslos durcheinander geworfen hat, sowie über die Katastrophen, welche den Boden von Olympia heimgesucht haben, mehr Licht zu werden. Denn es hat sich in einer Spalte des Gemäuers ein Schatz von ca. 800, durch eine Feuersbrunst zum Theil zusammengeschmolzener byzantinischer Kupfermünzen gefunden, deren Untersuchung weitere Belehrung verspricht.

Unter den einzeln gefundenen Alterthümern wird

das erste ansehnliche Bruchstück eines (mit Gewand bekleideten) Erzbildes angeführt, eine Terrakottaplatte mit zierlichen Arabesken u. A.

Man fand ferner eine Basis mit wohlgearbeiteten Füssen einer Gruppe von zwei Figuren, eine zweite Marmorbasis mit der wohl erhaltenen Inschrift zu Ehren des Telemachos, Sohnes des Leon, aus Elis; endlich ein drittes Postament aus weissem Marmor mit Weihinschrift eines Praxiteles (unten Nro. 6).

Man sieht jetzt, dass der Tempel auf drei Seiten von Mauerzügen späterer Zeit umgeben war, die an der S. O. Ecke bis an die Tempelstufe reichen, aus Epistylbalken und anderen Trümmern der alten Kunst roh aufgeschichtet. An der Nordseite allein hat man bis jetzt noch kein Mauerwerk dieser Art gefunden.

Die Abformung der Marmorwerke hat begonnen. Die Inschriften werden nach den eingesandten Papierabdrücken oder Abschriften in der archäologischen Zeitung veröffentlicht.

5.

Briefe des Herrn Dr. Weil vom 1., 15. und 22. März melden den ungestörten und ergiebigen Fortgang der Arbeiten, die den Zweck haben, den Tempel des Zeus von allen Seiten immer vollständiger frei zu legen. Dies ist an der Ostseite in der Hauptsache bereits geschehen. Man hat hier das alte Pflaster gefunden, das über einer Schicht von Ziegeln u. a. Material aus 0,23 dicken Steinblöcken bestand. Der Zugang zum Tempel war nicht, wie beim Parthenon, durch Zwischenstufen vor dem mittleren Intercolumnium gebildet, sondern eine Freitreppe führte bis zu der zweiten Tempelstufe hinan; diese Treppe bildete vor der Mitte der Tempelfronte eine Terrasse, auf welcher die Grundlage eines Altars sichtbar geworden ist.

Die Freilegung der Südseite ist von Osten und Westen her kräftig in Angriff genommen. Zu den vielen für die Geschichte der Architektur wichtigen Fundstücken gehören auch die wasserspeienden Löwenköpfe von der Traufrinne. Sie finden sich in drei Stylarten gearbeitet, in alterthümlicher Strenge (besonders an der SW.-Ecke), ganz naturalistisch, und endlich in einem Uebergangsstyl; eine Mannigfaltigkeit, welche deutlich zeigt, dass der Tempel nicht auf einmal gebaut und fertig geworden ist, wie der Parthenon, sondern ein Werk sehr verschiedener Epochen ist.

Was die Umgebung des Tempels betrifft, so fand sich an der Nordseite ein Postament von Porosstein, 4 Meter lang mit Reliefstücken von Gewandfiguren; an der Südseite die Basis mit einer Ehreninschrift der Kaiserin Faustina (unten No. 8).

Besonders erfreulich war die glückliche Ergänzung verschiedener Schriftdenkmäler: so fand sich am 2. März das zweite Stück zu der Ageladasinschrift (No. 5), auch die Inschrift des Praxiteles ist jetzt in zwei Distichen vollständig da.

Die meisten Einzelfunde sind vor der Westseite gemacht. Hier kam eine Mauer zum Vorschein, die sich von der SW.-Ecke nach Süden zieht, aus Postamenten, Säulentrommeln, Triglyphen, ionischen und dorischen Kapitellen, Marmorblöcken und Ziegeln buut zusammengeschichtet. Hier fand sich eine Basis mit der Künstlerinschrift eines Sophokles aus dem 4. oder 3. Jahrh. v. Chr., eine Ehreninschrift auf den Olympioniken Lykomedes und eine Reihe vorzüglich erhaltener Löwenköpfe aus Terrakotta mit reichem Farbenschmuck in voller Frische, endlich zwei Inschriften des L. Mummius (No. 10. 11).

Von der SO.-Ecke des Tempels sind 10 Schritt gegen SO. die Grundmauern eines Rundbaues aus Marmor zum Vorschein gekommen. In derselben Gegend (8 Schritt gegen SSO.) zeigte sich am 15. März eine runde Marmorbasis, mit einer oben am Rande angebrachten alterthümlichen Inschrift (No. 7).

Auf die Statue und das Postament der Siegesgöttin, mit welcher die olympischen Funde begannen, haben die weiteren Ausgrabungen immer wieder zurückgeführt. Man hat die gewaltigen Blöcke der Basis, die sich 4 bis 5 Meter hoch aufbaute, immer vollständiger gefunden; von der Statue selbst einen Marmorflügel und eine Reihe von Bruchstücken.

Die ganze Umgebung der Nike wird jetzt klar. Man erkennt die alten von Weihgeschenken ein-

gehegten Wege, welche durch den Hain des Zeus führten; man erhält zum ersten Male eine Anschauung von der ursprünglichen Anordnung und Reihenfolge der Denkmäler, welche sämmtlich an alter Stelle stehen.

Von zerstreuten Alterthümern sind zu erwähnen verschiedene Ueberreste gerundeter Marmorplatten mit Spuren buntfarbiger Malerei, das Vordertheil eines Pferdeleibes, Ziegel vom Tempeldache mit Inschriften in elischer Mundart u. A.

An mannigfaltigen und höchst lehrreichen Ergebnissen für Architektur, Topographie und Denkmälerkunde ist also der letzte Monat sehr ergiebig gewesen. Die Arbeiten haben ohne Störung fortgesetzt werden können unter der Leitung von Dr. Weil, welcher sich der Stellvertretung mit grosser Treue angenommen hat. Inzwischen haben sich auch unsere beiden Landsleute, welche das ganze Werk mit aufopfernder Thätigkeit so glücklich in Gang gebracht haben, durch einen Aufenthalt in Corfu wieder vollständig hergestellt. Herr Bötticher ist schon Ende März auf seinen Posten zurückgekehrt, Dr. Hirschfeld geht am 4. April zusammen mit Herrn Baurath Adler von Corfu nach Olympia.

6.

Die Briefe unserer Landsleute von Ende März bis 21. April bezeugen den erfolgreichen Fortgang der Arbeiten und den günstigen Gesundheitszustand der archäologischen Colonie in Druva. Man hat in verschiedenen Ecken an der Südostseite des Tempels die alte Mauer gefunden, welche den Tempelhain einfasste, die Altismauer, deren Aufdeckung für die Topographie von Wichtigkeit ist. Vier bis fünf Meter von der Mauer fand man eine Reihe von Postamenten; 18 noch an Ort und Stelle stehend, andere umgestürzt, die meisten sind oblong oder quadratisch, rund nur zwei. Näher der Mauer fanden sich die Bruchstücke älterer grösserer Postamente, die wohl zur Aufstellung eherner Viergespanne gedient haben. Nach Freilegung aller Postamente steht eine reichliche Inschriftenernte in Aussicht. Von Sculpturen fand man die Fragmente einer Kaiserstatue, neue Pferdefragmente vom Ostgiebel und unter der Masse vergoldeter Bronze, die den Boden bedeckt, einige grössere Stücke, die Kriegern, Rossen und Dreifüssen angehören.

Der alte Boden wird jetzt auch an der Südseite des Tempels freigelegt, wo die mächtigen Säulentrommeln, wie sie vom Erdstosse hingeworfen wurden, neben einander liegen. An der SW.-Ecke des Tempels beginnt vom Unterbau desselben eine ca. 4 Meter breite Mauer, die sich bis jetzt 16 Meter weit nach Süden verfolgen lässt; welche, wie die fränkische Mauer in Athen, aus einer unglaublichen Menge von Architekturstücken aufgebaut ist, glücklicherweise ohne Mörtel, so dass ihre Auflösung für die Baugeschichte von Olympia reiche Ergebnisse verspricht.

Seit der Ankunft von Baurath Adler und Dr. Hirschfeld in Olympia (Sonnabend 8. April) wurde den Arbeitern eine neue Aufgabe gestellt, nämlich die Säuberung des Fussbodens des Tempels, um auf demselben die Spuren der alten baulichen Einrichtung zu erforschen. Eine völlige Ausräumung ist in diesem Frühjahr nicht mehr möglich, doch hat man schon die Ueberreste der Cellamauer gefunden, sowie die unteren Theile der Säulen, welche in der Cella aufgestellt waren; hier ist auch das alte Marmorpflaster erhalten. Man ist gegenwärtig beschäftigt, den Pronaos vollständig auszuräumen und die Schuttmassen zu entfernen, welche die Südhälfte der Cella noch bedecken.

Diese Arbeiten wurden täglich von 80 Mann ausgeführt, lediglich zur Erforschung des Tempelbaues und ohne Hoffnung auf besondere Funde. Um so erfreulicher war es, dass Mittwoch, den 19. April, bei Aufräumung des Pronaos dicht unter der Oberfläche (0,60 tief) eine Metopentafel zum Vorschein kam, nach oben gekehrt, so dass der Kopf einer Jungfrau zuerst sichtbar wurde. Donnerstag Mittag wurde die Freilegung vollendet und man hatte nun ein Prachtstück vor Augen, eine Marmortafel, 1,60 hoch, 1,51 breit, ohne oberen Rand, mit niedrigem Unterrand. Links eine feierlich stehende, lang bekleidete Jungfrau, deren rechter Arm herabhängt mit geöffneten Fingern; der Kopf ist nach rechts gewendet, das wellige Haar mit einer Haube be-

deckt; der linke Arm ist nach oben gerichtet. Daneben, ihr den Rücken wendend, ganz im Profil, ein unbekleideter Mann, eine Last tragend; der bärtige Kopf ist nach vorne gerichtet, so dass er in geschickter Weise zwischen den Oberarmen sichtbar wird, ohne Zweifel Herakles. Ihm gegenüber Atlas, den rechten Arm nach vorne streckend, mit drei Aepfeln in der Hand; der linke Arm ist gebrochen; alles Andere ist vortrefflich erhalten, namentlich der Kopf mit Spitzbart, Locken und Stirnband. Die an der unteren Ecke rechts fehlenden Stücke sind grösstentheils noch gefunden. Das Werk ist nach Styl und Inhalt unschätzbar.

Wegen der Aufräumung des inneren Tempels ist die Ausgrabung ausserhalb desselben langsamer vorgeschritten. Dazu kommt, dass zum Osterfeste die Tzakonen in ihre Heimath abzogen und die Arbeitskräfte um ein Drittel verringert wurden. Auch die Herstellung der Photographien durch Hrn. Romaïdes aus Patras verlangte viele Arbeitskräfte, um die Sculpturwerke aus den Magazinen und zurück zu bringen. Ebenso war die Herstellung der Gipsformen durch Martinelli und Borghini eine schwierige und mühevolle Aufgabe. Es sind jetzt alle wichtigeren Stücke geformt und zur Verpackung bereit; der Transport soll auf dem Alpheios bewerkstelligt werden, denn leider ist die Fahrstrasse noch nicht fertig, auch nicht die Kladeosbrücke, welche den Schlusspunkt der Strasse von Pyrgos nach Olympia bilden soll. — Den Unterkörper des knieenden Mannes hat man als mit dem am 15. Dezember gefundenen Oberkörper vollkommen zusammenpassend erkannt; dadurch ist eine beinahe vollständige Figur des Ostgiebels gewonnen, die Figur eines Wagenlenkers, welche der linken Giebelseite angehört. Als zur Nikebasis gehörig hat sich das Bruchstück eines Vogels ergeben, das genau an die linke Seite derselben passt.

Man denkt vorläufig die Arbeiten bis gegen Ende Mai fortzusetzen. Die Jahrhunderte lang so verödete Tempelstätte von Olympia ist seit diesem Frühjahr wieder ein Wallfahrtsort geworden; in den Ostertagen hat man täglich 4- bis 500 Fremde gerechnet.

INSCHRIFTEN AUS OLYMPIA.

(Hierzu Taf. 6.)

Die auf Tafel 6 zusammengestellten Inschriften sind wie die früher in dieser Zeitschrift veröffentlichten nach Papierabdrücken photographisch um das Fünffache verkleinert.

5.

zeigt das im vorigen Jahrgang S. 181 mitgetheilte Bruchstück mit der einige Wochen später gefundenen vorderen Hälfte vereinigt. Sie ist 0,79 lang, bei einer Höhe von 0,32. Die Höhe der Buchstaben beträgt 0,095. Die Fuge ist in der Mitte der Inschrift angegeben. Links war der neu gefundene Stein mit einem dritten in gleicher Lage verbunden; es ist aber kein Grund vorhanden anzunehmen, dass vorne an der Inschrift etwas fehle.

Sie ist eine merkwürdige Urkunde peloponnesischer Künstlergeschichte. Zwei Meister von Argos haben an dem auf dieser Basis aufgestellten Denkmal zusammen gearbeitet. Der erstere heisst, wenn der Name, wie wir voraussetzen müssen, vollständig ist, Atotos (also wahrscheinlich *Ἄτωτος*), der zweite Argeiadas. Das Verbum ist in ungewöhnlicher Weise nach dem ersten Namen gestellt und nur auf diesen bezogen. Dadurch ist in der zweiten Zeile Raum gewonnen, um Argeiadas als den Sohn eines berühmten Mannes namhaft zu machen. Die Inschrift bestätigt also die von G. Hirschfeld in seinen '*Tituli statuariorum*' aufgestellte Ansicht, dass die Künstlerinschriften den Namen des Vaters in der Regel nur dann anführen, wenn der Vater auch Künstler war. Die Zusammenstellung der Namen hatte mehr den Charakter einer Firma als eine genealogische Bedeutung. In Argeiadas lernen wir

also den geborenen Stammhalter der Schule kennen, in welcher gleichzeitig Pheidias, Myron und Polyklet ihre Studien machten. In dem Verbum ist die dorische Form ἐποίηἑ für ἐποίησε bekannt (Ahrens *Dial. Dor.* p. 76). Befremdlich ist aber das Digamma in der Mitte, wofür es noch an sicherer Analogie fehlt.

Die ganze Inschrift glaube ich so lesen zu müssen

Ἄτωτος ἐποίϜηἑ Ἀργεῖος
καὶ Ἀργειάδας ὁ Ἀγελάδα τοῦ Ἀργείου.

6.

Auch diese Inschrift besteht aus zwei Blöcken von bläulichem Marmor, welche vor der Südostecke des Zeustempels in geringer Entfernung von einander gefunden worden sind; die erste Hälfte am 23. Februar, die andere am 1. März. Der erste Block ist 0,89 lang, der zweite 0,78; Höhe 0,325, Dicke 0,97. Beide hatten rechts und links Anschluss an andere Blöcke, die zum Unterbau eines grösseren Weihgeschenks dienten. Auf der rechten Seite wird die Schriftfläche durch einen senkrechten Strich abgeschlossen, zwischen dem und dem Rande des Steins eine leere Fläche von 0,295 bleibt.

Die beiden Distichen geben in kurzem Abriss den Lebenslauf des Praxiteles, des Sohnes des Krinis. Er gehörte, wie wir annehmen dürfen, zu den Edelleuten Arkadiens, welche, von den einförmigen Verhältnissen ihrer Heimath unbefriedigt, in überseeischen Großstädten Ehre und Gewinn suchten, wie Phormis der Mänalier und Andere seiner Landsleute, und der, nachdem ihm dies gelungen war, auch seinerseits den höchsten Triumph darin setzte, im Vaterlande und zwar in dem Haine von Olympia ein stattliches Denkmal seiner Tüchtigkeit aufrichten zu können.

Sein bewegtes Leben schloss sich der Geschichte der sicilischen Städte im fünften Jahrhundert an, und wenn er sich Syrakusaner und Kamarinäer nennt, so denkt man zunächst daran, dass er gleichzeitig beides gewesen sei. Man könnte annehmen, dass die 484 v. Chr. nach Syrakus verpflanzten Kamarinäer daselbst eine besondere Organisation und eine Art von Gemeinwesen behalten hätten, dem auch Praxiteles angehört habe; viel wahrscheinlicher ist mir aber, dass er erst Syrakusaner und dann Kamarinäer gewesen ist. Ich nehme also an, dass er nach dem Sturze der Tyrannen, in deren Diensten er gestanden hatte, mit den Geloern an der Wiederherstellung von Kamarina (461 v. Chr.) sich betheiligt hat, das, nachdem der Grund und Boden neu aufgetheilt war, rasch und glücklich emporwuchs (Thukydides VI, 5. Diodor XI, 76. Vgl. Schubring im Philologus XXXII S. 498.). Praxiteles rechnete es sich also zur Ehre, beiden Städten nach einander als Bürger angehört zu haben und liess sich so auf der Basis seines Siegesmals aufzeichnen, wie er sich wohl auch bei dem Siege hatte ausrufen lassen. Dann erst geht er auf seine Jugendzeit zurück, indem er meldet, dass er früher in Mantinea wohnhaft gewesen sei, und diese Gelegenheit benutzt, sein heimathliches Land zu feiern so wie seinen edlen Geburtsstand hervorzuheben. Sehr passend wird dann auch in dieser zweiten Hälfte des Epigrammes des Vaters Name eingeführt.

Die beiden Theile des Epigrammes werden in einer etwas ungelenken Weise durch *πρόσϑ' ἄρα* verbunden. Der solennen Formel folgt ein in vergangene Zeiten zurückgreifender, erzählender Satz, welchem durch das homerische *ἄρα*, wie mir scheint, ein gewisser gemüthlicher Ton gegeben wird, ein epischer Anklang, der auch die dritte Zeile vollkommen beherrscht.

Ist die geschichtliche Auffassung des Epigramms richtig, so ist auch für die Zeit des Praxiteles ein fester Anhaltspunkt gegeben, dem der Charakter der Schrift nicht widerspricht.

Er scheint mir mehr peloponnesisch als sicilisch zu sein. Wenigstens ist schon auf dem Helme des Hieron die jüngere Form des Delta vorhanden (vgl. Gardner *Sicilian Studies* p. 39); auch sind die in der Inschrift vorkommenden Zeichen für Ξ und Θ den syrakusischen Denkmälern fremd.

In dialektischer Beziehung ist ἐ (für ἐν) *Μαντινέᾳ* besonders merkwürdig, eine Form, mit welcher ich nur das ἐ für ἐξ bei folgendem Consonanten in der lokrischen Inschrift zu vergleichen

weiss (Rhein. Museum XXVI, 43). Ferner die Form ἐσλός, die hier zum ersten Male bekannt wird.

Das ganze Epigramm, an welchem nichts zu ergänzen ist als das Iota am Ende der dritten Zeile lautet also

Πραξιτέλης ἀνέθηκε Συρακόσιος τόδ' ἄγαλμα
καὶ Καμαριναῖος· πρόσθ' ἄρ' ἐ Μαντινέᾳ
Κρίνιος υἱὸς ἔναιεν ἐν Ἀρκαδίᾳ πολυμήλῳ
ἐσλὸς ἐὼν καί Ϝοι μνᾶμα τόδ' ἐστ' ἀρετᾶς.

7.

Runde Basis aus bläulichem Marmor, welche, um den Transport zu erleichtern, ausgehöhlt ist. Ein Theil der Rückseite des Steins ist bis unten ausgebrochen. Gefunden Mitte März 1876, acht Schritt südsüdöstlich von der S.O.-Ecke des Tempels. Höhe 0,78; äusserer Umfang 2,24; Durchmesser (äusserer) 1,26; Dicke der Steins oben 0,19, unten 0,23; oben ein geglätteter Rand, der die Inschrift trägt, 0,04 hoch, 0,004 vorspringend. Auf der oberen Fläche der Ränder sind keine Dübellöcher vorhanden, die zur Befestigung des aufgestellten Weihgeschenks gedient haben können. Man wird also annehmen müssen, dass die Basis desselben wie mit einem runden Stempel in den hohlen Cylinder eingezapft war, um auf diese Weise einen festen Stand zu haben. Zu diesem Zwecke ist die innere Wand des Cylinders bis 0,25 hinunter glatter bearbeitet, während sie unterwärts nur roh behauen ist. Er ist unweit seines ursprünglichen Standorts als Baumaterial zu einem mittelalterlichen Hause benutzt worden.

Den Commentar zu der Inschrift giebt Pausanias V, 24: *τοῦ ναοῦ ἐν δεξιᾷ τοῦ μεγάλου Ζεὺς πρὸς ἀνατολὰς ἡλίου· μέγεθος μὲν δυώδεκα ποδῶν, ἀνάθημα δὲ λέγουσιν εἶναι Λακεδαιμονίων, ἡνίκα ἀποστᾶσι Μεσσηνίοις δεύτερα τότε ἐς πόλεμον κατέστησαν, ἔπεστι δὲ καὶ ἐλεγεῖον ἐπ' αὐτῷ*

Δέξο ἄναξ Κρονίδα Ζεῦ Ὀλύμπιε καλὸν ἄγαλμα
ἱλάῳ θυμῷ τοῖς Λακεδαιμονίοις.

So der Text nach Schubart und Walz. In den Handschriften folgt auf *δεύτερα* eine Partikel, deren Lesung unsicher ist: *ἔτι, ὅτι, ὅτε.* Bekker liest nach dem Par. *ὅτε*, das er aber in Klammern stellt. Auch Porson wollte die Partikel streichen; obwohl schwer ersichtlich ist, wie dies Einschiebsel entstanden sein sollte. Am ansprechendsten ist die Schubart'sche Verbesserung *τότε.* Nehmen wir dieselbe an, so ist die Beziehung des *δεύτερα* zu *ἀποστᾶσι* zweifellos und die Errichtung des lakedämonischen Weihgeschenks wurde demnach in Ol. 79, 1: 464 gesetzt.

Aus sachlichen Gründen erscheint diese Auffassung als die allein annehmbare. Denn es ist undenkbar, dass man dies Denkmal mit der jetzt vorliegenden Inschrift in die Mitte des siebenten Jahrhunderts v. Chr. gesetzt haben sollte. Auch würde Pausanias bei seinem Interesse für alterthümliche Erztechnik (vgl. 3, 17, 6) und seiner besonderen Theilnahme für die ersten messenischen Kriege dem ehernen Denkmale, wäre es mit ihnen in Zusammenhang gesetzt worden, gewiss eine viel grössere Aufmerksamkeit zugewendet haben.

An die Worte des Pausanias knüpft sich noch eine zweite Erwägung. Nach denselben wurde das Denkmal im Anfang des Krieges gesetzt. Es war also kein Siegesdenkmal, kein *ex voto*, sondern gleichsam nur ein verstärktes Gebet an den Schutzhort von Sparta, den Vater des Lakedaimon, ein Hülferuf in der Landesnoth, wie der von den troischen Frauen dargebrachte Peplos (Ilias 6, 92).

Ein solches, beim Beginn einer schwierigen Unternehmung gestiftetes monumentales Weihgeschenk war auch das Standbild des Hermes, unter dessen Schutz der attische Hafenbau gestellt wurde (Wachsmuth, die Stadt Athen I 208). Der hellenische Volksglaube, der in dem alten Worte *δῶρα θεοὺς πείθει* ausgesprochen ist, bethätigt sich vornehmlich durch solche Stiftungen, die nicht aus Gelübden hervorgegangen sind.

Von vorzüglichem Interesse ist uns die Vergleichung des Textes im Pausanias mit der neu gefundenen Inschrift, welche einerseits aus Pausanias zu ergänzen ist, und andererseits dazu dienen kann, den Text des Schriftstellers nach dem Original zu controlliren.

Wenn wir den schrägen Strich vor dem K, mit dem die erhaltene Inschrift anfängt, für den Rest

eines X ansehen, so werden wir den zerstörten Anfang derselben aus Pausanias durch folgende neun Buchstaben ergänzen: ΔΕΧΟϜΑΝΑΧ.

Der schwierigste Punkt ist die Lücke nach *Κρονίδα*. Ɪ kann hier nicht gestanden haben, weil der untere Strich desselben sichtbar sein müsste. Aus demselben Grunde kann auch an ein Delta nicht gedacht werden. Ueberdies ist die Lücke so gross, dass Raum für zwei Buchstaben vorhanden ist. Es bleibt also nichts übrig als die Annahme, dass hier entweder eine uns unbekannte (breitere) Form für Zeta ausgefallen sei oder ein die Stelle desselben vertretender doppelter Buchstabe, wofür sich keine sichere Analogie darbietet. Denn TT im Anlaute ist nur in kretischen Inschriften bezeugt.

Ein zweites Problem ist der Anfang des Pentameters. Er kann, da das Digamma sicher ist, nicht anders gelesen werden als *ἱλέϜῳ* d. i. *ἱλήϜῳ*, so unerträglich auch das *η* in lakonischer Mundart erscheint. Die Form *Ὀλύνπιε* ist durch C. I. Gr. n. 30 und sonst bezeugt. Der Schluss *τοὶ Λακεδαιμόνιο[ι* könnte wie die Unterschrift eines an Zeus gerichteten Bittgesuchs aufgefasst werden. Doch verlangt der Sprachgebrauch den Dativ nach Analogie von *Ἐκφάντῳ δέξαι τόδ' ἄγαλμα* (C. I. Gr. n. 3), und da es unstatthaft ist, aus Pausanias den Numerus zu ändern, so wird, wie auch mein Bruder mir vorschlägt, der Singular in collektivem Sinne zu verstehen sein, wie *τὸν Σπαρτιήτην* (Herod. IX 12), *ὁ Λάκων* für *οἱ Λάκωνες* (Plato Phaidros 240), *ὁ Μῆδος* (Herod. I 163). Vgl. über diesen oft verkannten Sprachgebrauch Stein zu Herod. I 2.

Dann lautet das Distichon aus Pausanias ergänzt nach der Urschrift so:

δέξο Ϝάνα[ξ Κρονίδα [Ζ]εῦ Ὀλύνπιε καλὸν ἄγαλμα
ἱλήϜῳ [θυ]μῷ τῷ Λακεδαιμονίῳ.

Zum Schlusse drängt sich noch die Frage auf, weshalb die Spartaner in so seltsamer und unvortheilhafter Weise ihr Epigramm oben auf den Rand des Cylinders geschrieben haben, wo es nur unbequem gelesen werden konnte und der Verletzung sehr ausgesetzt war, während doch die ganze runde Aussenfläche leer war. Ich möchte vermuthen, dass sie die Absicht hatten, nach glücklicher Beendigung des Krieges den so ängstlich frei gelassenen Raum zu benutzen, um dem Gotte, dem bei Beginn desselben als *captatio benevolentiae* der Erzkoloss geweiht war, ihren Dank für gewährten Beistand zu bezeugen. Daraus würde sich auch erklären, dass man die ganze Aussenseite nur roh bearbeitet hat.

Keiner, der so merkwürdige Schriftdenkmäler zuerst herausgiebt, und der Unterzeichnete am wenigsten, wird den Anspruch machen, alle Probleme lösen zu können, welche sie darbieten. Der Hauptgewinn ist ja, dass der Alterthumswissenschaft in den ausgegrabenen Denkmälern so vielerlei neue Probleme gestellt werden, an deren Lösung alle Zweige derselben bethätigt sind, und für das, was bei unseren jetzigen Hülfsmitteln räthselhaft bleibt, wird mit dem Fortgange der Entdeckungen sicherlich noch manche Aufklärung uns zu Theil werden. Zum Schlusse nur noch die Bemerkung, dass Herr Dr. Röhl sein nach dem Original gemachtes Facsimile uns freundlichst zur Benutzung überlassen hat, um den Papierabdruck an einzelnen Stellen, wo er gelitten hatte, zu ergänzen.

E. Curtius.

8.

Basis, gefunden nach Dr. Weils Bericht vom 1. März 1876 an der Südseite, d. h. etwas östlich von der Süd-Ost-Ecke des Tempels, 1,20 hoch, 0,35 breit, 0,55 mit Bruch. Die Inschrift wie auch die folgenden (2—8), wird hier nach einer Copie von Weil mitgetheilt:

ΘΕΑΝΦ /////
ΝΑΝCΕΒΑ ////
Τ ΑΙΛΙΟΥΑΥ ////
ΒΗΡΟΥΑΝΤΩ ////
ΚΑΙCΑΡΟCΘΥ ////
ΤΟΚΟΝΟΝΤC ////// (sic)
ΩΝΕΠΙCΤΑΤ //////
ΚΑΙΕΛΛΑΑΑΡ //////
ΓΕΛΛΙΟΥΑΡΕΤ ////

Die Ergänzungen ergeben sich bei der geringen Breite des zerstörten Theiles für alle Zeilen mit absoluter Sicherheit:

Θεὰν Φ[αυστεί-]
ναν Σεβα[στήν,]

Τ. Αἰλίου Αὐ[ρηλίου]
Βήρου Ἀντω[νείνου]
Καίσαρος θυ[γατέρα,]
τὸ κο(ι)νὸν τῶ[ν Ἀχαι-]
ῶν, ἐπιστατ[οῦντος]
καὶ ἑλλαδαρ[χοῦντος]
Γελλίου Ἀρετ[αίου.]

Die beiden ersten Zeilen waren, offenbar absichtlich, weil sie den Namen der Geehrten enthalten, auf beiden Seiten etwas eingerückt, überdies die Buchstaben weiter auseinandergestellt, so dass sie nur je 11 Buchstaben enthalten, während in den übrigen Zeilen die Zahl zwischen 14 und 17 schwankt.

Schon Weil spricht die Vermuthung aus, dass die Basis der Kaiserin Faustina gehöre, und in der That lässt über die Person der Gefeierten der Name des Vaters keinen Zweifel: denn dass dieser nur Antoninus Pius sein kann, beweist die Verbindung der Namen *Titus Aelius Aurelius Antoninus Caesar*. Freilich gesellt sich hier zu ihnen noch das Cognomen *Verus*, welches für Antoninus Pius durch kein sicheres literarisches, epigraphisches oder numismatisches Zeugniss zu belegen ist.[1]) Um sein Vorkommen hier zu erklären, bliebe im schlimmsten Fall immer die Möglichkeit eines Redactionsfehlers, wie solche in Rücksicht der Namen und Titel römischer Kaiser in provincialen, namentlich griechischen Inschriften oft genug vorgekommen sind. Allein vielleicht bedürfen wir dieses Auskunftsmittels nicht.

Es kann nämlich kein Zweifel sein, dass unsere Inschrift in die kurze Zeit zwischen der Adoption des Antoninus Pius durch Hadrian (Anfang 138 n. Chr.) und dem Tod des letzteren (10. Juli desselben Jahres) fällt. Denn dass sie nicht vor dem ersteren Zeitpunkt abgefasst sein kann, geht aus dem Cäsartitel und dem Gentilnamen *Aelius* hervor; andererseits aber kann ausser dem Fehlen des Augustusnamens auch das des Namens *Hadrianus*, welchen Antoninus als Kaiser geführt hat, und einigermaassen auch das des Beinamens *Pius*, den er zwar nicht unmittelbar bei seinem Regierungsantritt, aber doch sehr kurze Zeit danach annahm (Eckhel D. N. VII. p. 37) als sicherer Beweis dafür gelten, dass er hier nicht als bereits regierender Kaiser genannt wird.[2])

Eben diese Entstehungszeit giebt der Inschrift eine gewisse Bedeutung, denn bisher war aus dieser Periode kein Denkmal des Antoninus bekannt.[3])

[1]) Als ein solches kann das des *Χρονογραφεῖον σύντομον* bei Schöne, *Eusebii chron.* I p. 101, wo allerdings Pius unter dem Namen *Ἀντωνῖνος ὁ Οὐῆρος* vorkommt, nicht angesehen werden; denn Irrthümer und Verwechselungen in den Namen sind in diesem Verzeichniss nicht selten.

[2]) Auch das Fehlen des *praenomen imperatoris* könnte man herbeiziehen, aber freilich nur in dem Sinne, dass die missbräuchliche Weglassung desselben eher beim Cäsar und Mitregenten, als beim Augustus begreiflich ist. Denn incorrekt ist die Weglassung auf jeden Fall, da die Münzen beweisen, dass Antoninus schon als Cäsar unter Hadrian dieses praenomen geführt hat (Eckhel VII p. 2); da er aber damals erst seit ganz kurzer Zeit Cäsar war, und sein Vorgänger in dieser Stellung, der ältere L. Verus, das *praenomen imperatoris* nicht geführt hatte (Mommsen Staatsrecht II, 2 S. 1052) so erklärt sich das Versehen leicht.

[3]) Das einzige mir bekannte epigraphische Denkmal, das man allenfalls hieher ziehen könnte, ist C. I. G. 1318 (Messene) . . *Αἴλιον Αὐρήλιον Οὐῆρον Καίσαρα οἱ Ἕλληνες* u. s. w. Die Beziehung Böckhs auf L. Verus den jüngeren ist handgreiflich falsch. Denn dann könnte, bei dem Fehlen des Imperator- und Augustusnamens, und (was noch entscheidender ist) dem Zusatz des Gentilnamens *Aelius*, den Verus ebenso wie sein Adoptivbruder M. Aurel als Augustus nicht mehr geführt hat, die Inschrift nur bei Lebzeiten des Pius verfasst sein: damals hiess jener aber bekanntlich noch gar nicht *Verus*, sondern *L. Aurelius Commodus*, und führte den Cäsartitel noch nicht (Mommsen Staatsrecht II, 2 S. 1015). Kann also von ihm hier keine Rede sein, so lassen die verbundenen Gentilnamen *Aelius Aurelius* nur die Wahl zwischen Antoninus Pius (als Cäsar bei Lebzeiten Hadrians) und Marcus Aurelius (bei Lebzeiten des Antoninus Pius). Auch die Reste des abgekürzten Praenomens ΙΙ können ebensowohl auf ΤΙ (τος) als auf *Μ(ᾶρκος* gedeutet werden, denn die Abkürzung jenes Namens durch zwei Buchstaben ist in griechischen Inschriften bekanntlich häufig genug. Was mir aber dennoch die Beziehung auf Marcus Aurelius als die richtigere erscheinen lässt, ist das Fehlen des Namens *Antoninus*, den Pius schon einige Jahre vor seiner Adoption angenommen (als Consul 120 n Chr. heisst er noch T. Aurelius Fulvus, aber schon 135 während seines Proconsulats von Asien hat er jenes Cognomen: *ἐπὶ ἀνθυπάτου Τ. Αὐρηλίου Φούλβου Ἀντωνείνου* C. I. G. 2965 = Lebas-Wadd. 146. Waddington *Fastes des prov Asiatiques* p. 205) und dann nie wieder abgelegt hat. Dieser kann nicht fehlen, da er der eigentliche Hauptname ist. M. Aurel dagegen hat bei Lebzeiten seines Adoptivvaters den Namen nicht geführt, wohl aber die sämmtlichen in der griechischen Inschrift vorkommenden; gerade wie hier heisst er C. I. Lat. III, 3007 *M. Aelius Aurelius Verus Caesar*, während sonst allerdings oft das Gentile *Aelius* (*M. Aurelius Verus Caesar* Wilmanns *Ex. inscr.* 2410) oder das Cognomen *Verus* (*M. Aelius Aurelius Caesar* Wilmanns *Ex. inscr.* 752. 1744 Henzen *Acta fratrum arv.* p. CLVIII sqq.) und noch öfter alle beide wegbleiben. Wenn in der lateinischen Inschrift des L Verus aus dem J. 164 n. Chr. C. I. Lat. III, 495 derselbe Ti. Claudius.

Die in der Anmerkung erwähnten Münzen enthalten allerdings das Cognomen *Verus* nicht, aber bekanntlich erscheint die Nomenclatur auf Münzen aus naheliegenden Gründen oft in abgekürzter Gestalt; ebensowenig wird man daraus, dass bei den Schriftstellern über diesen Namen des Antoninus sich nichts findet, einen Schluss ziehen dürfen, zumal die Periode seines Lebens, in der er nach unserem Denkmal denselben geführt hat, nur wenige Monate umfasste: Demnach darf man aus der vorliegenden Inschrift die Thatsache entnehmen, dass Antoninus bei der Adoption das Cognomen *Verus* von Hadrian beigelegt erhielt, dasselbe aber bei seiner Thronbesteigung wieder ablegte; ebenso ersehen wir aus derselben, dass er seinen väterlichen Gentilnamen *Aurelius* nach der Adoption noch neben dem durch diese erlangten *Aelius* fortführte, und erst nach dem Tode des Hadrian aufgab.

Von den beiden Töchtern, die Antoninus Pius gehabt hat, Arria Fadilla und Faustina, kann nach den erhaltenen Buchstaben nur der Name der Letzteren auf dem Steine gestanden haben. Zur Zeit der Entstehung unserer Inschrift war dieselbe ein Mädchen von 9 bis 12 Jahren: denn einerseits kann sie nicht nach 130 v. Chr. geboren sein, da sie 145 den M. Aurelius heiratete und im folgenden Jahre (146) demselben eine Tochter gebar (Mommsen Hermes VIII. p. 205); andererseits dürfte doch diese bei dem Regierungsantritt des Pius verabredete Verbindung nur deshalb so lange hinausgeschoben worden sein, weil Faustina damals noch nicht erwachsen war. Dass einem Kinde aus der Herrscherfamilie die Ehre der Statue zu Theil wird, ist nicht weiter auffallend (vgl. C.I.G. 2968—2970. 3709); eher könnten die Bezeichnungen *θεά* von einer Lebenden und *Σεβαστή* von einem unerwachsenen Mädchen gebraucht auffallen, zumal der Vater nicht *Σεβαστός* genannt wird. Indessen kommt das dem Namen vorangeschickte *θεός*, wenn auch selten, in griechischen Inschriften von Lebenden vor (Hermes VII. p. 215), und was den Titel *Augusta* betrifft, so ist derselbe allerdings hier missbräuchlich angewendet, denn Faustina erhielt ihn erst bei ihrer Vermählung (Mommsen a. a. O. S. 204). Indessen findet sich Aehnliches öfter, und da der Name *Augusta* eine blosse mit keinerlei bestimmten Rechten verbundene ehrende Auszeichnung war, wogegen *Augustus* ausschliesslich den jedesmaligen Inhaber der höchsten Gewalt bezeichnet, so begreift es sich leicht, dass man es mit der unberechtigten Beilegung des ersteren Namens an Frauen der kaiserlichen Familie nicht allzu genau nahm, wogegen es nicht wohl Jemand einfallen konnte, den Pius bei Lebzeiten des Hadrian *Augustus* zu nennen.[4])

Die Statue ist errichtet von dem achäischen Provinciallandtag (*τὸ κοινὸν τῶν Ἀχαιῶν*), in dessen Namen und Auftrag der Oberpriester der Provinz die Ausführung angeordnet und überwacht hat. Dass diesem der Titel *ἑλλαδάρχης* zukam, war bereits aus zwei von Marquardt Ephem. epigr. I. p. 207 angeführten Inschriften (C. I. G. 1124 *τὸν ἑλλαδάρχαν καὶ ἀρχιερέα διὰ βίου τῶν Ἑλλάνων*, 1718 *ἀρχιερέως καὶ ἑλλαδάρχου διὰ βίου τοῦ κοινοῦ τῶν Ἀχαιῶν*) bekannt. Ueber das *κοινὸν τῶν Ἀχαιῶν* selbst und das Verhältniss desselben zu dem *συνέδριον τῶν Πανελλήνων*, das Marquardt a. a. O. nicht ganz klar gestellt hat, habe ich zu C. I. Att. III 18 gehandelt.

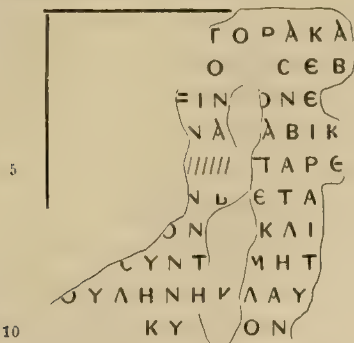
9.

Basis aus weissem Marmor, links vollständig, hoch 0,90, breit 0,47, dick 0,66, oben glatt. Gefunden nach Dr. Weils Bericht in der Woche vor dem 31. März in der nördlichen Verlängerung der Linie von Weihgeschenken im Ostgraben, „zunächst links von der Mummiusbasis“. Die dazu gehörige Kaiserstatue, mit eingesetztem, jetzt fehlendem Kopf,

Saethidas Caelianus vorkommt, wie in der besprochenen griechischen, so kann das natürlich nicht hindern, anzunehmen, dass diese letztere dem M. Aurelius angehöre und wenige Jahre vor jener, bei Lebzeiten des Pius, verfasst sei.

[4]) Missbräuchliche Beilegung des Augustusnamens an einen designirten Thronfolger kommt allerdings C. I. G. 2087 (bei Olbia) vor: *Αὐτοκράτορι Σεβαστῷ θεοῦ υἱῷ Τιβερίῳ Καίσαρι* u. s. w. Denn Böckhs Ansicht, die Inschrift sei nach dem Tode des Augustus abgefasst, ist mir nach dem Wortlaut derselben höchst unwahrscheinlich. Aber der Irrthum wird dadurch begreiflich, dass die Inschrift aus einer Zeit stammt, wo der Augustusname noch ziemlich neu war und noch nicht durch eine Reihe von Präcedenzfällen die Bedeutung desselben als ausschliessliches Kennzeichen des Inhabers der höchsten Gewalt im Bewusstsein aller Unterthanen des römischen Reiches feststand.

fand sich zwischen dieser Basis und der des Ti. Claudius Lyson (unten Nr. 14).



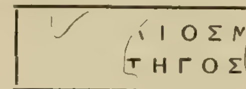
Da Z. 2 der Name *Severus* und Z. 3 *Antoninus* unverkennbar ist, an Elagabalus aber wegen der Z. 4—7 erhaltenen Reste von Beinamen nicht gedacht werden kann, so dürfen wir die Inschrift mit vollkommener Bestimmtheit auf Caracalla beziehen, und an der Ergänzung kann, bis auf die letzten Zeilen, kein Zweifel sein:

[*Αὐτοκρά*]*τορα Κα*[*ίσαρα*]
[*Μ. Αὐρήλι*]*ο*[*ν*] *Σεβ*[*ῆρον*]
[*Ἀντων*]*εῖν*[*ο*]*ν Ε*[*ὐσεβῆ*]
[*Σεβαστὸ*]*ν Ἀ*[*ρ*]*αβικ*[*ὸν Ἀδι-*]
[*αβηνικ*]*ὸ*[*ν*] *Παρθ*[*ικὸν μέ-*]
[*γιστο*]*ν Β*[*ρ*]*ετα*[*ννικὸν*]
[*μέγιστ*]*ον* [*Ἡρα*]*κλί*[*δης(?)* ....]
.... *σὺν τ*[*ῇ*] *μητ*[*ρὶ* ...
. *υλήνῃ Κλαυ*[*δίᾳ(?), τὸν*]
κύ[*ρι*]*ον.*

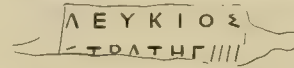
Den Namen *Severus* führt Caracalla allerdings auf seinen Münzen nicht, aber gar nicht selten in Inschriften (C. I. G. 1619. 2457. 3484 A. B. 3485). Die Zeit der Errichtung unserer Statue lässt sich ziemlich genau fixiren: Die Namen *Parthicus maximus, Britannicus maximus* kommen für Caracalla erst seit dem Tode seines Vaters Septimius Severus (4. Februar 211 n. Chr.) vor. Andrerseits fehlt hier *Germanicus maximus* und *Felix*. Beide Beinamen beginnen auf den Münzen des Caracalla im J. 213 v. Chr. (Eckhel D. N. VII p. 209). Die Angabe, dass Caracalla den Namen *Germanicus* schon bei Lebzeiten seines Vaters angenommen habe (Spartian Car. c. 6), wird durch kein Denkmal bestätigt und ist daher schon von Eckhel p. 222 als auf Verwechselung beruhend verworfen worden. Das bekanntlich zuerst von Commodus angenommene Prädicat *Felix* kommt allerdings inschriftlich schon vereinzelt vor dem J. 213 vor, aber erst seit dem letzteren Zeitpunkt wird es stehend und es kann daher aus dem Fehlen desselben eben nur die Entstehung der Inschrift vor Ablauf dieses Jahres gefolgert werden.

10—12.

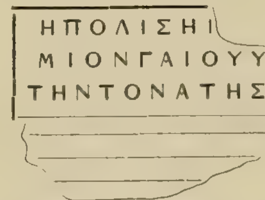
Fragment einer Basis, oben vollständig glatt, breit 0,35, hoch 0,15, dick 0,22. Gefunden am 11. März, freiliegend in der Erde vor einer Mauer aus späterer Zeit, wenig südlich von der Mitte der Ostfront.

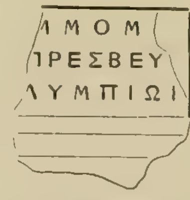


Fragment, breit 0,40, hoch 0,11, dick 0,21. Gefunden am 7. März an derselben Stelle.



Zwei Stücke einer etwas barock gearbeiteten Basis, oben und unten glatt, gefunden Anfang April an derselben Stelle.





Zwischen diesen drei Inschriften scheint eine nähere Beziehung, als die des blossen gemeinsamen Fundortes, zu bestehen. Was zunächst Nr. 10 angeht, so hat Herr Demetriades die Vermuthung ausgesprochen, dass diese Inschrift dem L. Mummius, dem Besieger der Achäer, angehöre. Von ihm waren bisher zwei epigraphische Denkmäler aus Griechenland bekannt, das eine von Tegea C. I. G. 1520, das andere von Theben bei Keil, Sylloge Inscr. Boeot. p. 83 n. XVIII. Letztere Inschrift, auf einem Altar, hat für uns ein besonderes Interesse. Sie sieht nämlich so aus:

ΕΥΚΙΟΣ ΜΟΜΜΙΟΣ ΛΕΥΚΙΟΥ
ΤΡΑΤΗΓΟΣ ΥΠΑΤ ΜΑΙΩΝ
ΤΟΙΣ ΘΕ

Vergleichen wir dieselbe mit unserer Nr. 10, so wird nicht nur die Vermuthuug von Demetriades voll-

kommen bestätigt, sondern es ergiebt sich auch, dass beide Inschriften ganz genau, sogar in der Anordnung der Zeilen übereinstimmten. Es kann demnach kein Zweifel sein, dass auch die olympische Inschrift so zu ergänzen ist:

[*Λεύ*]*κιος Μ*[*όμμιος Λευκίου.*]
[*στρα*]*τηγὸς* [*ὕπατος Ῥωμαίων.*]

Die Buchstabenformen des kleinen Fragments enthalten nichts, was zu der Zeit des Mummius nicht stimmte. Das Σ mit parallelen Schenkeln ist allerdings schwerlich so alt, als man gemeinhin annimmt[5]), aber dass es zur Zeit des Mummius neben der älteren Form schon gebräuchlich war, steht ganz fest. In Athen z. B., wo unter mehr als hundert Inschriften des dritten Jahrhunderts vor Chr. kein einziges Beispiel der jüngeren Form sich findet, kommt dieselbe zuerst in einer von Köhler in die Zeit des makedonischen Krieges 200—197 v. Chr. gesetzten Inschrift vor (C. I. Att. II 414), häufiger aber wird sie erst seit 160 v. Chr., und ganz überwiegend dann seit Anfang des ersten Jahrhunderts [6]).

Kann demnach die Beziehung auf L. Mummius als gesichert gelten, so fragt es sich noch, ob die Basis eine Bildsäule des Mummius oder ein von ihm herrührendes Weihgeschenk getragen habe. Ich möchte eher ersteres annehmen, da eine dritte Zeile nicht vorhanden gewesen sein kann, und in der zweiten für den Namen der Gottheit kaum mehr Platz gewesen sein dürfte. Die Bezeichnung eines Ehrenstandbildes durch den blossen Namen des Geehrten im Nominativ ist ältere Sitte, die zur

5) Von den Beispielen, die Franz *Elem. epigr.* p. 149 für das frühe Vorkommen dieser Form beibringt, hat schon W. Vischer Rhein. Mus. XXII S. 322 richtig geurtheilt, dass jener sich durch ältere ungenaue Abschriften habe täuschen lassen. Wenn aber Vischer selbst das Vorkommen derselben in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts durch die attische Inschrift des Komikers Philemon (*Ephemeris* 3367. *Bulletino dell' inst arch.* 1864 p. 88) belegen will, so wird zwar die Angabe Vischers, dass diese Inschrift an allen drei Stellen Σ habe (während im Bullettino einmal Σ steht), durch Köhlers Abschrift, nach der ich sie C. I. Att. III, 948 herausgegeben habe, lediglich bestätigt; aber die Inschrift gehört nicht der Zeit des Philemon selbst an, sondern der Kaiserzeit, etwa der hadrianischen Epoche.

6) Selbstverständlich sind dabei die Inschriften die nur aus ungenauen Abschriften älterer Zeit (von Fourmont, Pittakis u. s. w.) bekannt sind, ganz ausser Acht gelassen.

Zeit des Mummius noch im Gebrauch gewesen zu sein scheint (C. I. G. 363 = C. I. Att. III 551 *Δέκμος Κοσσούτιος Ποπλίου Ῥωμαῖος*), während später dieser Name im Accusativ und die derjenigen Person oder Corporation, von der die Ehrenbezeugung ausgeht, im Nominativ gesetzt zu werden pflegt.

Alles dies findet auch auf die Inschrift Nr. 11 Anwendung, die mit Nr. 10 in Wortlaut und Anordnung der Zeilen vollkommen identisch gewesen zu sein scheint. Die Reste der zweiten Zeile nämlich, welche in der ersten von Herrn Dr. Weil übersandten Abschrift keine sichere Deutung zuliessen, sind von demselben durch nochmalige genaue Untersuchung des Steins in der oben wiedergegebenen Gestalt festgestellt; sie schliessen, wie er mit Recht bemerkt, jeden Zweifel an der Beziehung auf Mummius aus, da sie unverkennbar dem Worte *στρατηγ*[*ός*] angehören. Die einzige Abweichung von Nr. 11 besteht in einigen paläographischen Differenzen, einmal der älteren Form des Σ, die aber, wie bemerkt, während des ganzen zweiten Jahrhunderts noch neben der jüngeren gebräuchlich war, und dann dem kleineren O. Der Gebrauch, diesen Buchstaben (oft auch Θ und Ω) erheblich kleiner als die übrigen zu schreiben, kommt sporadisch in den verschiedensten Zeiten vor, ganz besonders häufig aber von der Mitte des dritten bis gegen das Ende des zweiten Jahrhunderts vor Christus [7]).

Wenn wir also hier zwei sichere Denkmäler des L. Mummius Cos. 146 v. Chr. haben, so kann dagegen Nr. 12 demselben unmöglich angehören. Dies entscheidet schon die Bezeichnung des Geehrten als *Γαΐου υἱός*, denn der Zerstörer von Korinth ist ***Lucii filius***, wie ausser den beiden oben erwähnten griechischen Inschriften die lateinischen

7) C. I. G. 2374 (Marmor Parium, 251 vor Chr.), 1770 (Brief des T. Quinctius Flamininus an die Behörden von Kyretiä in Thessalien, 196 v. Chr. oder wenig später), 1325 (Ehreninschrift des T. Quinctius Flamininus zu Gytheion, um 195 v. Chr.), *Ephem. epigr.* I p. 276 sqq. (Senatusconsultum über Thisbe, 170 v. Chr.), ***Revue archéologique*** 1875 p. 6 ff. (Decret von Lete in Makedonien 117 v. Chr. Im Abdruck des Textes ist allerdings diese Eigenthümlichkeit nicht wiedergegeben, der Herausgeber bemerkt aber ausdrücklich, *O* und *Ω* seien erheblich kleiner als die übrigen Buchstaben).

C. I. Lat. I 541. 546 (= II 1119) beweisen; ebenso wenig passt auf ihn die Titulatur *πρεσβευτής*. Vielmehr haben wir hier offenbar einen späteren Mummius. Die Zeit desselben lässt sich einigermaassen durch die Schreibweise *ἀτῆς* statt *αὐτῆς* bestimmen, denn diese gehört den Anfängen der Kaiserzeit an und ist besonders unter der Regierung des Augustus gebräuchlich [8]). Wahrscheinlich demselben Mummius gehört die Inschrift Ephemeris archaeol. 3404 = C. I. Att. III 598 [....... *Μ*]*όμμιον*, | [..... *ο*]*υ ὑὸν*, | [*πρεσ*]*βευτήν*. Wenigstens deutet darauf die Uebereinstimmung in dem sonst seltenen Titel *πρεσβευτής* ohne weiteren Zusatz [9]).

Eine nähere Bestimmung der Persönlichkeit dieses Mummius ist bei dem Fehlen des Praenomen und Cognomen unmöglich, ja es lässt sich nicht einmal mit Sicherheit sagen, was für ein Legat er gewesen ist. Die Bezeichnung *πρεσβευτής* ohne Weiteres ist, wie gesagt, in Inschriften ungewöhnlich, begreiflich aber wird die Unterlassung einer genaueren Bestimmung des Amtes nur dann, wenn dasselbe der Art war, dass es für die Bewohner der Provinz Achaia am nächsten lag, bei dem Titel eines Legaten gerade an diesen und keinen andern zu denken. Am natürlichsten ist es danach, Mummius als Legaten des Proconsuls von Achaia anzusehen. Möglich, aber nicht gerade wahrscheinlich, ist auch die Annahme, dass er einer von denjenigen kaiserlichen Legaten sei, die von 16—44 nach Chr. die (vorher und nachher senatorische) Provinz Achaia verwalteten; vielmehr hat es eher den Anschein, als ob dieser ganze Zeitraum von den beiden ungewöhnlich langen Statthalterschaften des C. Poppaeus Sabinus, Cos. 9 n. Chr. und des P. Memmius Regulus, Cos. 31 n. Chr. ausgefüllt worden sei.

Die Restitution der Inschrift ist insofern nur theilweise möglich, als weder Z. 1 der Name der Stadt, noch Z. 2 das Cognomen, das nach den Raumverhältnissen hinter *υἱόν* gestanden haben muss, sich bestimmen lässt. Denn während der Besieger der Achäer, wie viele *homines novi*, gar keinen dritten Namen geführt hat [10]), kommen bei den Mummiern späterer Zeit, sowohl denen vom Senatorenstande als denen niedern Standes, verschiedene Cognomina vor [11]). Mit einiger Sicherheit lässt sich dagegen die letzte Zeile ergänzen, und die ganze Inschrift würde danach etwa so lauten:

Ἡ πόλις, ἡ . . . . [*Μόμμιον, Γαΐου υ*[*ἱὸν*, ...] *πρεσβευτήν, τὸν ἀτῆς* [*σωτῆρα, Διὶ Ὀ*]*λυμπίῳ*.

Was endlich das Verhältniss der drei Inschriften unter sich und zu den von Pausanias erwähnten Anathemen des Mummius anlangt, so bemerkt Herr Dr. Weil in seinem Schreiben vom 7. April darüber Folgendes: „Jedenfalls bekommen wir hier an einer und derselben Stelle, d. h. wenig südlich der Mitte, nicht weniger als drei Basen des Mummius, die dicht bei der Mauer gestanden haben, also die Statuen gerichtet gegen Westen. Hiermit muss in Verbindung gesetzt werden Pausanias V, 24, 8: *ἔστι δὲ πρὸς τῷ τείχει τῆς Ἄλτεως Ζεὺς ἐπὶ ἡλίου τετραμμένος δυσμὰς, ἐπίγραμμα οὐδὲν*

[8]) C. I. Att. III, 550 (vgl. meine Anm. zu 645). 552. 575. 576. 607. 608. 645.

[9]) Wenn die von mir Hermes VI, 289 Anm. 2 geäusserte Vermuthung, dass diese Inschrift mit *Ephem. arch.* 2762 (C. I. Att. III, 597)* zusammenzusetzen sei, begründet wäre, so könnten freilich beide Personen (wegen des verschiedenen Vaternamens) nicht identisch sein. Deshalb bemerke ich, dass Herr Dr. O. Lüders auf meine Anfrage nach Besichtigung beider Fragmente sich bestimmt dahin ausgesprochen hat, dieselbe könnten nicht zu demselben Stein gehören. — Auf Schleuderbleien von Perugia (Th. Bergk, Inschriften römischer Schleudergeschosse Lpzg. 1876 p. 114. 141) kommt eine dreizeilige Inschrift vor, in deren erster Zeile Zangemeister und Bergk übereinstimmend die Buchstaben CMVMLVII erkennen. Muss demnach diese Lesung wohl als sicher gelten, so dürfte auch an der Deutung Bergk *C. Mum(mius) l(egionis) VII* kein Zweifel sein. Also hat im perusinischen Kriege ein Gaius Mummius eine Legion commandirt; in diesem den Vater des in unserer Inschrift vorkommenden Legaten zu sehen, liegt nach dem eben erwähnten chronologischen Indicium sehr nahe.

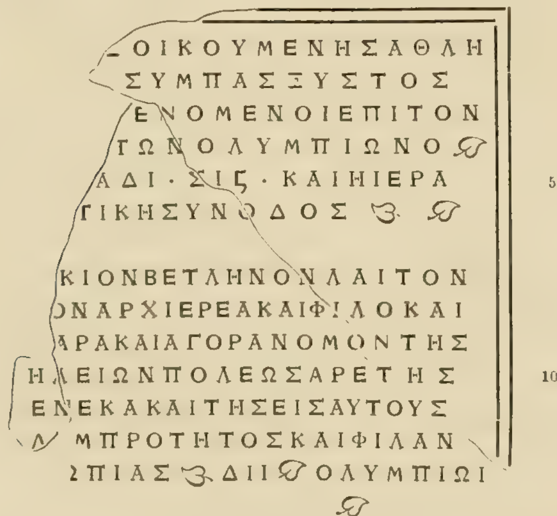
[10]) Plut. Marius 1. Die Bezeichnung *Achaicus* kommt für ihn meines Wissens nirgends urkundlich vor, wenn auch dieses Cognomen von späteren Mummiern offenbar in Rücksicht auf den Achäersieg ihres berühmten Ahnen angenommen ist.

[11]) Belege sind in den Indices der Inschriftensammlungen zu finden. Das Cognomen *Lupercus* darf man aber nicht dieser gens beilegen, denn der Legat bei Tac. hist. IV, 18. 22. 61 heisst an allen drei Stellen in der Handschrift Munius Lupercus, was auch die neueren Herausgeber in den Text aufgenommen haben; und sollte das auch in dieser Form kein lateinischer Name sein, so läge doch immer noch näher *Munnius* zu schreiben, ein Name der in Inschriften nicht selten ist.

παρεχόμενος. ἐλέγετο δὲ καὶ οὗτος Μομμίου τε καὶ ἀπὸ τοῦ Ἀχαιῶν εἶναι πολέμου. Nicht als ob die Basis des Zeuscolosses jetzt schon gefunden wäre, das ist wenigstens noch nicht sicher, aber die Beziehung des Colosses auf Mummius erklärt sich nur, wenn er mit einer ganzen Reihe auf Mummius bezüglicher Bildsäulen zusammenstand; diese Stelle haben wir hier getroffen.“ Die einleuchtende Richtigkeit dieser Combination wird durch den oben geführten Nachweis, dass die dritte Basis nicht dem berühmten Mummius, sondern einem Nachkommen desselben angehört, meines Erachtens nicht beeinträchtigt, denn die Errichtung der Statue des Legaten Mummius an dieser Stelle ist gewiss nicht zufällig, sondern gerade weil mehrere Denkmäler seines berühmten Vorfahren hier zusammenstanden, hat man auch ihm diesen Platz angewiesen.

13.

Am 22. März gefunden in einer Mauer. Basis von w. M., h. 0,79, b. 0,52 (mit Bruch 0,62), dick 0,56.



Die Ergänzung ist unzweifelhaft:

[*Τῶν ἀπὸ τῆ*]*ς οἰκουμένης ἀθλη-*
[*τῶν ὅ τε*] *σύμπας ξυστὸς,*
[*οἱ παραγ*]*ενόμενοι ἐπὶ τὸν*
[*ἀγῶνα*] *τῶν Ὀλυμπίων Ὀ-*
[*λυμπι*]*άδι σις', καὶ ἡ ἱερὰ*
[*ξυσ*]*τική σύνοδος*
[*Λεύ*]*κιον Βετλῆνον Λαῖτον,*
[*τ*]*ὸν ἀρχιερέα καὶ φιλοκαί-*
[*σ*]*αρα καὶ ἀγορανόμον τῆς*
Ἠλείων πόλεως, ἀρετῆς
ἕνεκα καὶ τῆς εἰς αὐτοὺς
λ[*α*]*μπρότητος καὶ φιλαν-*
[*θρ*]*ωπίας, Διὶ Ὀλυμπίῳ.*

Wir haben also hier die Basis einer Statue, die Ol. 216, 1 (85 nach Chr.) zu Ehren eines Eleers L. Vetulenus Laetus[12]) errichtet ist. In der Bezeichnung derjenigen, von welchen die Ehrenbezeugung ausgeht, wird zunächst genannt *ὁ σύμπας ξυστός*. Letzteres Wort, das gewöhnlich eine bedeckte Laufbahn bezeichnet (daher auch *ξυστὸς δρόμος* Pollux III 148. IX 43), die einen Bestandtheil des Gymnasiums bildete und theils zu Uebungen im Lauf, theils zum Spazierengehen diente, wurde gerade in Elis im weiteren Sinne zur Bezeichnung des ganzen Gymnasiums, in welchem die Athleten vor dem Auftreten bei den Olympien ihre Vorübungen zu machen pflegten, gebraucht (Pausan. VI, 23, 1 *ὁ σύμπας δὲ οὗτος περίβολος καλεῖται Ξυστὸς*). Es kann daher keinem Zweifel unterliegen, dass hier ganz einfach mit derselben Uebertragung, welche z. B. dem bekannten Gebrauche von *θέατρον* für „Gesammtheit der Zuschauer, Publikum“ zu Grunde liegt, der Ausdruck *ὁ σύμπας ξυστός* für die Gesammtheit aller derjenigen Athleten gebraucht wird, die sich an den Kampfspielen der 216ten Olympiade betheiligten, und dies wird dann durch die Apposition *οἱ παραγενόμενοι ἐπὶ τὸν ἀγῶνα τῶν Ὀλυμπίων Ὀλυμπιάδι ξις'* noch besonders ausgedrückt. Dieser appositionelle Ausdruck statt des Genetivs *τῶν παραγενομένων* ist auch sonst bekanntlich dem griechischen Sprachgebrauche nicht fremd (z. B. *ἡ βουλὴ οἱ πεντακόσιοι*).

Der *σύμπας ξυστός* ist demnach durchaus keine organisirte Corporation von dauerndem Bestande, sondern er besteht aus den zufällig bei diesem einen olympischen Fest zusammentreffenden Athleten: Wenn davon dann eine *ἱερὰ ξυστικὴ σύνοδος*[13]) unterschieden wird, so erhellt zunächst

[12]) Griechen mit drei römischen Namen kommen in dieser Zeit mehrfach vor, z. B. die beiden Athener *T. Coponius Maximus*, Vater und Sohn, in dem attischen Volksbeschluss bei Ross Demen p. VII = C. I Att. III, 2).

[13]) Als absolut sicher will ich die Ergänzung des Adjectivum [*ξυσ*]*τική* nicht vertreten, da es sich aber unzweifelhaft um eine Corporation von Athleten (*xystici* Suet. Aug. 45) handelt, so ist sie die nächstliegende.

aus dem Gegensatz zwischen ihr und dem *σύμπας ξυστός*, dass sie innerhalb der Gesammtheit jener Theilnehmer an den Festspielen einen engeren Kreis bildet: und da ferner der Ausdruck *ἱερὰ σύνοδος* ganz offenbar auf eine Analogie dieser Genossenschaft mit den aus vielen Inschriften bekannten Corporationen der dionysischen Künstler (vgl. O. Lüders, die dionysischen Künstler, Berlin 1873) hindeutet, so haben wir auch hier gewiss an eine stehende organisirte Verbindung von Athleten zu denken, sei es nun, dass der Sitz der Organe dieser Genossenschaft in Elis war, oder dass dieselben sich nur jedesmal bei der Festfeier in Olympia einfanden. Dieser Genossenschaft gehörten natürlich nicht alle an den olympischen Spielen sich betheiligenden Athleten an, aber sie konnte als ein ständiger Ausschuss derselben, als natürliche Vertreterin ihrer Interessen gelten, und wir werden daher ihr Verhältniss zu dem Xystos im vorliegenden Falle nach der Analogie desjenigen, das in einer Stadtgemeinde bei ähnlichen Beschlüssen zwischen Rath und Volksversammlung besteht, auffassen dürfen. Das Ehrendecret wurde wohl in der Versammlung der *σύνοδος* beantragt, formulirt und zum Beschluss erhoben, und dann von der Gesammtheit der Athleten, vielleicht blos durch Acclamation, genehmigt.

Die von den sämmtlichen Theilnehmern der olympischen Spiele ausgehende Ehrenerweisung lässt darauf schliessen, dass Vetulenus Laetus in amtlicher Eigenschaft mit denselben zu thun hatte. Dies konnte sehr wohl der Fall sein, wenn das Amt des *ἀγορανόμος* nicht, wie z. B. in Athen, auf die Aufsicht über den Marktverkehr beschränkt war, sondern auch die polizeiliche Beaufsichtigung der Strassen und überhaupt der öffentlichen Localitäten, also auch des Gymnasiums, in seinen Geschäftskreis fiel. Eine Spur einer derartigen weiteren Competenz der Agoranomen darf man vielleicht in den Worten des Plato legg. VIII 849 A erkennen: *τὸ δεύτερον ἂν εἴη σωφροσύνης καὶ ὕβρεως ἐπισκόπους ὄντας (τοὺς ἀγορανόμους) κολάζειν τὸν δεόμενον κολάσεως.* Denn auf Beaufsichtigung von Kauf und Verkauf passen diese Ausdrücke doch nicht.

Sprache und Schrift geben keine Veranlassung zu besonderen Bemerkungen; namentlich findet sich in letzterer Hinsicht nichts, was nicht in die Entstehungszeit der Inschrift ganz gut passte, freilich auch nichts was speciell charakteristisch für sie wäre; höchstens verdient die Gestalt des Eta eine Erwähnung, die sich einzeln zwar auch sonst, häufig aber gerade in den letzten Jahrzehnten des ersten Jahrhunderts nach Chr. findet (C. I. Att. III 618. 621. 623. 624. 769).

14.

Basis aus weissem Marmor, breit 1,10, hoch 0,34, dick 0,60, gefunden an der Ostseite zunächst links (nördlich) neben der Basis des Caracalla (Nr. 9).

ΤΙΒ·+ΚΛΑΥΔΙΟΣ·ΛΥ	ΗΠΟΛΙΣΗΛΕΙΩ	ΚΑΙΗΟΛΥΜΠΙΚΗ
ΣΩΝΚΟΣΜΟΠΟΛΙΣ	ΒΟΥΛΗ ΤΙ ΚΛΑΥΔ	ΝΛΥΣΩΝΑΚΟΣ
ΚΛΑΥΔΙΟΝΛΟΥΚΗΝΟΝ	ΜΟΠΟΛΙΝΚΛΑ	ΥΑΓΙΑΥΙΟΝΠΑΣ
ΣΑΙΚΛΑΡΟΝΤΟΝΕΚ	ΣΗΣΑΡΕΤΗΣ	ΑΚΑΙΤΗΣΕΙΣΑΥ
ΚΛΑΥΔΙΑΣΑΡΙΣΤΟ	ΤΗΝΑΔΙΑΛΕΙΠ	ΕΓΑΛΟΨΥΧΙΑΣ+
ΜΑΝΤΙΔΟΣΤΗΣΙΔΙΑΣ		
ΠΡΟΓΟΝΟΥΣΠΟΝΔΟΦΟ		
ΡΗΣΑΝΤΑΔΙΙΟΛΥΜΠΙΩΙ		

Τιβ(έριος) Κλαύδιος Λύ-
σων κοσμόπολις
Κλαύδιον Λουκῆνον
Σαίκλαρον, τὸν ἐκ
Κλαυδίας Ἀριστο-
μάντιδος, τῆς ἰδίας
προγόνου, σπονδοφο-
ρήσαντα, Διὶ Ὀλυμπίῳ.

Ἡ πόλις Ἠλείω[ν] καὶ ἡ Ὀλυμπικὴ
βουλὴ Τι(βέριον) Κλαύδ[ιο]ν Λύσωνα κοσ-
μόπολιν, Κλα[υδίο]ν Ἁγία υἱόν, πάσ-
σης ἀρετῆς [ἕνεκ]α καὶ τῆς εἰς αὐ-
τὴν ἀδιαλείπ[του μ]εγαλοψυχίας.

Die Vereinigung zweier Statuen auf einer Basis ist etwas sehr Gewöhnliches, namentlich bei Ehegatten oder Geschwistern, doch auch bei Personen, die überhaupt in irgend einem nicht allzu fernen Verwandtschaftsverhältniss zu einander stehen (C. I. Att. III, 601 und 602. 607 und 608). Während jedoch sonst diese Verbindung den Sinn zu haben pflegt, dass von derselben Gemeinde, Corporation oder Privatperson beiden gemeinsam die Ehre der Errichtung eines Standbildes erwiesen wird, ist hier das Verhältniss ein anderes. Von Staatswegen ist die Bildsäule nur dem Claudius Lyson decretirt, und dieser hat dann im eignen Namen die des Sohnes seiner Stieftochter (für diese Bedeutung von *πρόγονος* vgl. Plut. Pomp. 9; das Masculinum kommt so z. B. im Mon. Ancyr. 15, 7. 16, 9 vor: *ὑπὸ Τιβερίου Νέρωνος ὃς τότε μου ἦν πρόγονος καὶ πρεσβευτής*) hinzugefügt. Dafür ist mir wenigstens ein ganz analoges Beispiel bekannt, C. I. Att. III 796. 797 (theilweise schon von Pittakis Ephem. 2841 herausgegeben), wo auf demselben Stein rechts (d. h. links vom Beschauer) *Ὁ δῆμος Λεύκιον Σωφήιον Ἀππίου υἱὸν ἀρετῆς ἕνεκα ἀνέθηκεν*, links (d. h. rechts vom Beschauer) *Λεύκιος Σωφήιος Ἀππίου υἱὸς Φαῖδρον Λυσιάδου Βερενικίδην τὸν ἑαυτοῦ φίλον* gestanden hat. Immerhin bleibt die Sache ungewöhnlich und muss auf eine ganz besondere Veranlassung zurückgeführt werden, über die sich, wenigstens für den Fall der olympischen Inschrift eine Vermuthung aufstellen lässt. Dass nämlich die Ehrenbezeugung für Claudius Lyson, gerade wie die des Vetulenus Laetus (Nr. 13) mit Verdiensten desselben um den Cultus des olympischen Zeus zusammenhängt, geht mit Bestimmtheit daraus hervor, dass neben der Gemeinde der Eleer der olympische Rath dieselbe beschlossen hat, der als Aufsichtsbehörde über das olympische Heiligthum und die Festfeier (ähnlich wie die *ἱερὰ γερουσία* in Eleusis) zu denken ist. Nun hatte aber auch der Enkel des Lyson als *σπονδοφόρος* (Paus. V, 16, 6. Eph. arch. 3486. 87) an dem Gottesdienst zu Olympia sich betheiligt, und deshalb gestatteten die Eleer dem Grossvater, dessen Statue seiner eigenen hinzuzufügen. Denn dies wird kaum ohne ausdrückliche Erlaubniss derer, von denen das Ehrendecret ausging, geschehen sein.

Interessant ist der Amtstitel *κοσμόπολις*, der bisher nur für das epizephyrische Lokri durch eine Stelle des Polybius bekannt war (XII, 16, 6); wie er dort offenbar das höchste, nicht collegialisch, sondern mit einer einzelnen Person besetzte Staatsamt bezeichnete, so wird dasselbe auch für Elis anzunehmen sein.

Unter den Namen, die der Enkel des Lyson führt, ist der römische *Lucenus* (*Λουκῆνος*) in dieser Form meines Wissens sonst nicht nachgewiesen, am nächsten kommt *Lucienus* (Varro de r. rust. 2 und danach wohl richtig von O. Müller hergestellt bei demselben, de l. Lat. VI, 2) und es wäre immerhin möglich, dass nur aus Versehn das *ι* weggelassen wäre. Ebenfalls bisher unbekannt, und in seinem ersten Bestandtheil ganz räthselhaft, ist der griechische Name *Σαίκλαρος*; es steckt wohl ein dem eleischen Dialekt eigenthümliches Wort darin [14]); denn eine Vermittelung mit dem Stamme, der den Worten *σῶς σώζειν* u. s. w. zu Grunde liegt, ist wohl lautlich unmöglich.

Bei dem Verhältniss der beiden Personen zu einander erscheint es auffallend, dass die Statue des Enkels auf der rechten Seite stand, während doch der Grossvater, zumal da ihm allein die Ehrenbildsäule von Seiten des Staates decretirt wurde, entschieden die Hauptperson ist. Allein eine Betrachtung der erhaltenen inschriftlichen Denkmäler lehrt, dass wenigstens in dem Gebiete der griechischen Sprache und Cultur keineswegs eine feste Observanz bestand, nach der der Platz zur Rechten bei solcher gruppenweisen Aufstellung von Bildsäulen als Ehrenplatz gegolten hätte. So findet sich bei den Bildsäulen von Ehepaaren bald der Mann (C. I. Att. III 685. 686 = Ephem. arch. 4146) bald die Frau (C. I. G. 3235. 3251; ebenso in der oft, z. B. von Ross *Inscr. ined.* fasc. II. n. 89 herausgegebenen Inschrift des P. Glitius Gallus und seiner Gemahlin Egnatia Maximilla) auf der rechten

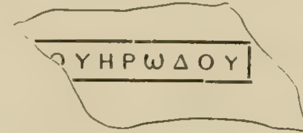
[14]) Man könnte an die Glosse des Hesychius *σαίς· κοῦρος* denken, allein abgesehen von der Ungewissheit, welchem Dialekt dieselbe angehört, ist es sehr leicht möglich, dass sie corrumpirt ist.

Seite. Noch bezeichnender ist, dass wo die kaiserlichen Brüder M. Aurelius und L. Verus durch zwei Bildsäulen auf derselben Basis dargestellt waren, laut der erhaltenen Inschriften bald Marcus rechts, Lucius Verus links stand (C. I. G. 1074, Megara), bald umgekehrt (C. I. G. 3836, Aezani).

Sprachlich enthalten die beiden Inschriften nichts Erwähnenswerthes, als das in der des Lyson Z. 3. 4 vorkommende *πάσσης*. Das erinnert entschieden an die Schreibung *ἀνταποδιδῶσσα* in dem von Kirchhoff in dieser Zeitschrift 1875, S. 183 ff. herausgegebenen Decret in eleischem Dialekt, wo freilich Z. 12. 26 *πᾶσαν* mit einfachem *σ* steht. Nichtsdestoweniger scheint mir jene Uebereinstimmung nicht zufällig zu sein, sondern hier ein Rest von einer älteren Dialekt-Eigenthümlichkeit vorzuliegen [15]). Freilich kommt in Inschriften der späteren Zeit im ganzen griechischen Sprachgebiete ohne irgend welche localen Unterschiede sporadisch das doppelte Sigma für das einfache vor. Allein dies findet (abgesehen von ganz vereinzelten reinen Schreibfehlern) nur vor den harten Consonanten *π κ τ χ φ θ* statt, um die scharfe Aussprache des *σ* zu markiren, gerade wie umgekehrt vor *μ β γ δ* statt *σ* oft *ζ* oder auch *σζ* geschrieben wird, um den weicheren Laut auszudrücken. Damit hat also das doppelte Sigma unserer Inschrift, das zwischen zwei Vocalen steht, nichts zu thun, und es bleibt nur die Wahl zwischen der Annahme eines rein zufälligen Versehens und der oben gegebenen Erklärung.

15.

„Ziegel mit Stempel des Herodes Attikus, unweit der Severusbasis (nr. 9) gefunden. Oben und unten glatt." Weil.



Zu ergänzen ist ohne Zweifel *[Ἀττι]κοῦ Ἡρώδου*. Der berühmte Rhetor führt bekanntlich auf seinen Denkmälern ziemlich oft nur einen von diesen beiden Namen (*Κλαύδιος Ἡρώδης* C. I. Att. III, 478. 663. 735. 736. *Κλαύδιος Ἀττικός* C. I. Att. III, 476. 668). Wo aber beide zugleich vorkommen, da ist die Reihenfolge, entgegen unserem Gebrauche, ihn Herodes Attikus zu nennen, immer *Ἀττικὸς Ἡρώδης* (C. I. Att. III, 665. 669—675) [16]).

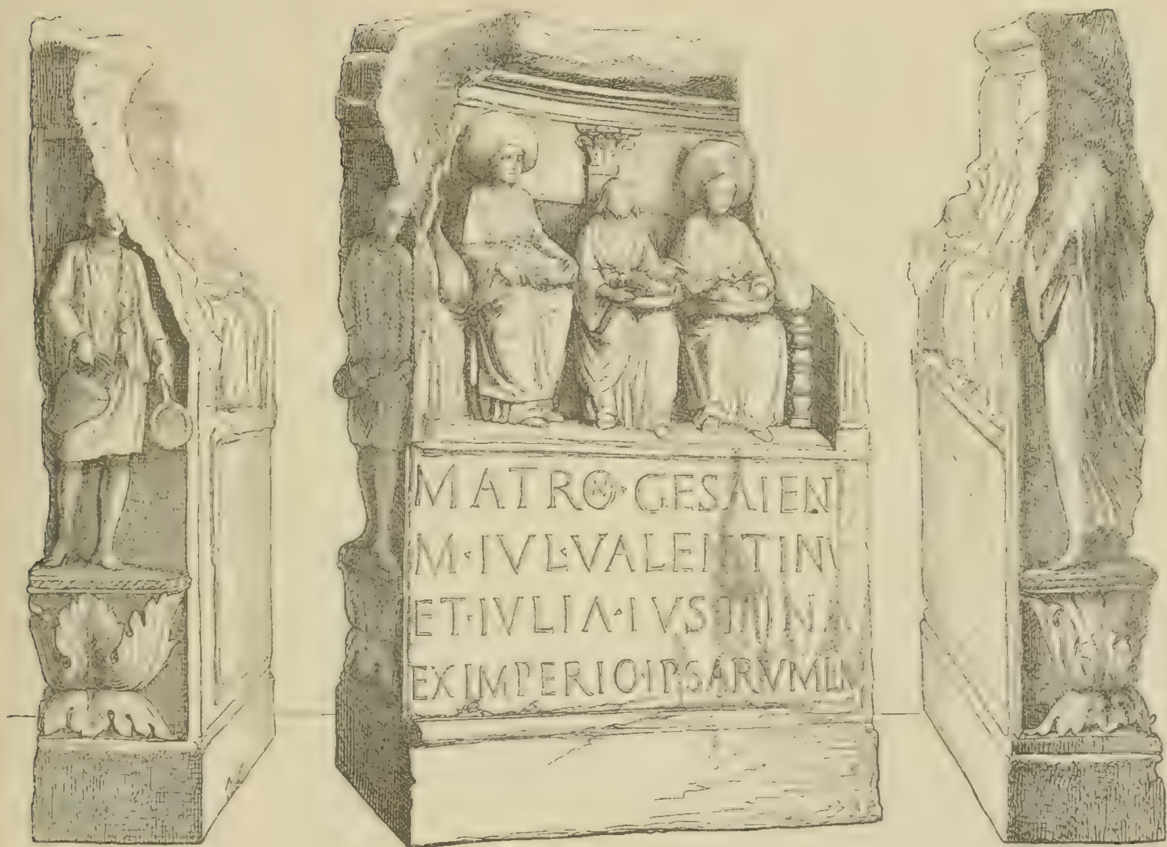
Einer weiteren Erläuterung bedarf die Inschrift nicht. Dass die grossartige Bauthätigkeit des Herodes sich auch auf Olympia erstreckte, zeigt die Erwähnung einer von ihm dort errichteten Wasserleitung bei Philostr. vit. soph. II, 1, 5 und Lucian de morte Peregrini 19. 20, wogegen Pausanias VI, 21, 2 nur zwei von ihm geweihte Bildsäulen der Demeter und Persephone aus pentelischem Stein erwähnt.

Halle. W. Dittenberger.

[15]) Dass im eleischen Dialekt das aus *τ* entstandene *σ* eine sehr scharfe Aussprache gehabt hat, welche man, wenn auch nicht consequent, durch die Schreibung *σσ* bezeichnete, dafür spricht vielleicht noch ein anderer Umstand: Kirchhoff hat in dieser Zeitschrift 1875, p. 183 hervorgehoben, dass der Ausfall des *σ* zwischen zwei Vocalen im eleischen Dialekt auf sehr enge Grenzen beschränkt gewesen ist. Betrachten wir aber die Beispiele in dem Ehrendecret des Damokrates näher, so ergiebt sich, dass das ursprüngliche (indogermanische) *σ* ausgefallen (*ποιήασσαι* für *ποιήσασθαι*, *ποιήαται* = *ποιήσηται*), dagegen das erst auf griechischem Boden aus *τ* entstandene (*πᾶσα*, *ἀπογραφαίσιωρ*, *ἀνταποδιδῶσσα*, *ἔγκτησιν*, *Διονυσιακοῖρ*, *θυσία*, *ἀναθέσιορ*) intact geblieben ist. Diese verschiedene Behandlung des Sigma legt die Annahme nahe, dass im letzteren Falle der Laut eine besonders intensive, geschärfte Aussprache hatte.

[16]) Die Inschrift bei Pittakis *l'ancienne Athènes* p. 161 (C. I. Att. III, 667) *Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ* widerspricht dem nicht, denn der Artikel zeigt, dass Attikus hier als Name des Vaters aufzufassen ist (C. I. Att III 160 . . *ἐπὶ τῆς ἀγορανομίας Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ ἀνέθηκεν*. 69 *Ἡρώδης Ἀττικοῦ Μαραθώνιος τὸν νεὼν ἐπεσκεύασεν* u. s. w.)

EIN MATRONENSTEIN VON RÖDINGEN.



Bei Rödingen im Jülicher Lande wurden 1785 in einem Sandhügel neun Matronensteine gefunden[1]). Ihre Erhaltung wird dem Umstande verdankt, dass sie später zur Einfassung von Gräbern verwendet worden sind; so sind ja auch die Matronensteine von Embken, Vettweis u. a. in Gräbern gefunden worden[2]). Die Rödinger Steine wurden bald darauf nach **Mannheim** in das Kurfürstlich-Pfalzbayrische Antiquarium gebracht und von **Lamey**[3]) veröffentlicht; sie befinden sich noch in der nun Grossherzoglich Badischen Alterthümer-Sammlung im Schloss zu Mannheim[4]). Auf dreien solcher Steine sind die Matronen selbst abgebildet[5]). Die inter-

[1]) Brambach *Corpus inscr. Rhenan.* 608—616.

[2]) Vgl. Lersch Bonner Jahrb. XII S. 42 ff., Freudenberg ebd. S. 81 ff.

[3]) In den *Acta Palatina* VI *hist.* S. 64 ff.

[4]) Gräff das Grossh. Antiquarium in M. 24—26. 28. 29. 31—34.

[5]) Br. 608. 613. 614.

essanteste dieser bildlichen Darstellungen[6]) ist zwar schon mehrfach veröffentlicht worden[7]); die völlige Unbrauchbarkeit jener Publicationen und die seltene Schönheit des Bildwerks, welches unter den zahlreichen ähnlichen in der That weitaus den ersten Platz einzunehmen scheint, rechtfertigen es aber durchaus, dass die archäologische Zeitung eine möglichst getreue Abbildung und eine eingehende Beschreibung dieses vaterländischen Denkmals vorlegt.

Die Maasse des ganzen Steines sind 1.16 M. Höhe, 0.74 Breite, 0.32 Tiefe. Das Material ist nach der Angabe eines Sachverständigen Maastrichter Kreidetuff, eine ungemein weiche bildsame Masse, welche dem Künstler die feine Ausarbeitung aller Einzelnheiten sehr erleichterte. Um so erfreulicher ist es, dass das Denkmal im Ganzen so wohl erhalten ist; dass von den fünf dargestellten Figuren drei die Köpfe eingebüsst haben, scheint nur bei den Seitendarstellungen der Zufall verschuldet zu haben, durch welchen die hohl gearbeiteten oberen Ecken des Steins abbrachen; die Mittelfigur der Vorderseite scheint ihren Kopf durch absichtliche Verstümmelung verloren zu haben. Freilich sind die Gesichtszüge auch der beiden erhaltenen Köpfe nicht unversehrt.

Auf einer einfachen Basis erblicken wir in schöner Quadratschrift die folgenden wohl erhaltenen Zeilen:

MATRON· GESAIEN
M· IVL· VALENTINVS
ET IVLIA· IVSTINA
EX IMPERIO IPSARVM L M

Das ist *matron(is) Gesaien(is) M. Iul(ius) Valentinus et Iulia Iustina ex imperio ipsarum l(ibentes) m(erito).*

Brambach hat Z. 1 C, allein G ist unzweifelhaft. Die letzten Buchstaben von Zeile 2, 3 und 4, V A M, stehen nicht auf dem Rande, sondern jenseit einer fast senkrechten, aber zufällig (wohl durch Wasser) entstandenen Vertiefung.

Ueber der Inschrift sehen wir drei weibliche Gestalten in einer Nische, deren Hinterwand leicht gerundet ist. Dieselben sitzen auf einer Bank mit Rücklehne, welche die ganze Breite ausfüllt. Auf die *sponda* mit ihren kunstreich geschnitzten Füssen sind Polster gelegt; die hintere Lehne, nur schwach angedeutet, reicht den Sitzenden bis zum Nacken; auf beiden Seiten bildet die Einfassung je ein Delphin, mit dem starkgewundenen Hinterleib nach oben gerichtet, die Schwanzflosse dreigliederig stilisiert (in Wirklichkeit hat der Delphin nur zwei Schwanzflossen). Hinter der Bank, in der Mitte der Nische, zeigt sich über dem zerstörten Kopf der mittleren Figur ein korinthisches Kapitäl, doch nur in flachem Relief; auf diesem ruht die Decke der Nische. Vorn zu beiden Seiten ist letztere von Pfeilern begrenzt, welche ohne Zweifel eben solche Kapitäle trugen, wie sich aus der Analogie anderer Denkmäler ergibt[8]).

Die drei Matronen selbst sitzen in ruhiger, würdevoller und doch anmuthiger Haltung neben einander und haben (nach der gewöhnlichen Darstellung) Körbe oder auch flache Schalen mit Früchten auf dem Schooss, welche die mittlere und die rechte mit beiden Händen halten, während die linke ihre rechte Hand über den Arm der mittleren auf deren Korb legt; eine Geberde, welche die vertrauliche Gemeinschaft anzudeuten scheint[9]). Die Stellung der Füsse ist die ungezwungen natürliche, so dass der eine gegen den anderen etwas zurücktritt[10]). Die Gesichtszüge der linken Matrone sind zerstört, auch die der rechten durch den Verlust der Nase verunstaltet. Das Unterkleid reicht ihnen vom Hals bis zu den Fusssohlen herab; darüber ist ein weiter, faltenreicher Mantel geworfen, welcher auf der Brust in einen Knoten geknüpft und mit einer dreigliedrigen Fibula zusammengehalten wird. Unten über den Knieen ist der Mantel herumgeschlagen, so dass ein schöner Faltenwurf entsteht[11]). Auf dem Haupt tragen die beiden äusseren

6) Br. 613 — Gräff 24.

7) Vgl. die Nachweisungen bei Freudenberg B. J. XVIII S. 109 A. 10, 2.

8) Z. B. Gräff 25 = Br. 614.

9) Abweichend hiervon hält nach A. Eick Bonner Jahrb. XXIII 61 ff. auf einem ähnlichen Denkmal die mittlere ihre rechte Hand auf die Brust und fasst nur mit der linken den Fruchtkorb an. Auf einem Matronenstein von Vettweis dagegen ebend. XX 85 Taf. I ist die mittlere stehend abgebildet.

10) So auch sonst, vgl. Lersch B. J. XII 48.

11) So wiederum auch sonst, vgl. ebd. S. 47 f.

Matronen (in der ebenfalls bekannten Weise) die eigenthümliche grosse, turbanartige Haube, welche den ganzen Ober- und Hinterkopf bedeckt; die mittlere dagegen entbehrt dieses unförmlichen Kopfputzes (sonst wäre das dahinter stehende Säulenkapitäl nicht sichtbar); wie es scheint, fällt ihr Haar zu beiden Seiten reich und unbedeckt auf die Schultern herab. So finden wir es deutlich auf den beiden andern Denkmälern [12]), wie auch sonst [13]). Ebenso ist auf diesen drei Steinen und sonst [14]) die mittlere der weiblichen Figuren etwas kleiner und, wie Eick richtig sagt, viel jugendlicher, mehr mädchenhaft dargestellt, vielleicht also als Jungfrau aufzufassen, während die andern als wirkliche Mütter erscheinen. Die Früchte, welche in den drei Körben liegen, sehen wie Aepfel aus; was aber vorn über den Rand herunterhängt kann Trauben oder Aehrenbüschel bedeuten; nach der Gegend, aus der diese Denkmäler stammen, sowie nach anderen ähnlichen Darstellungen [15]), ist letzteres das wahrscheinlichste. Die Frauen tragen alle drei geschlossene Schuhe; Riemen sind zwar nicht angegeben, aber es fehlt jede Andeutung der Zehen. Auch erscheinen die Füsse vorn runder und höher, als sie unbekleidet sein müssten [16]).

Auf der rechten Nebenseite des Denkmals befindet sich ein Jüngling in schreitender Stellung mit einer aufgeschürzten, bis zu den Knieen reichenden Tunica. Er trägt in der rechten Hand einen Krug mit Henkel, in der linken eine Schale mit Griff, schickt sich also eben zum Opfern an. Auf der linken Nebenseite befindet sich eine schreitende Jungfrauengestalt, deren linkes Bein von einem durchsichtigen, sich eng anschmiegenden Gewand bedeckt ist, während über Arm und Schultern das Obergewand herabfällt. Hals, Kopf, Arme und rechtes Bein sind leider zerstört; doch lässt sich aus der Analogie mit der andern Nebenseite schliessen, dass, wie dort der Jüngling, so hier die Jungfrau zu einer Opferhandlung sich anschickt. Unten ist auf beiden Seiten ein Acanthusornament angebracht.

So finden wir auf unserem Denkmal theils typische, regelmässig wiederkehrende, theils individuelle Züge mit einander verbunden. Die Matronen erscheinen auch hier wie sonst als segnende weibliche Genien der ländlichen Flur, besonders des Getreide- und Obstbaues. Eine eigenthümliche Beigabe aber sind die Delphine. Soll über diese eine Vermuthung gewagt werden, so wäre an die verwandte Gestalt der deutschen Isis, der Göttin Nehalennia zu erinnern. Diese ist eine Beschützerin der Schifffahrt; dahin deutende Attribute finden sich auf ihren Denkmälern vor; die Hauptstätte ihrer Verehrung ist Seeland, wo sich 20 (21?) ihr geweihte Votivsteine gefunden haben [17]). Daneben aber erscheint sie auch als Göttin der Flur, mit dem Attribut des Obstes [18]); bei den Matronen wiegt freilich die letztere Bedeutung weit vor. Allein es ist doch sehr zweifelhaft, ob wir die Delphine auf unserem Denkmal als Beweis dafür ansehen dürfen, dass diese „Mütter" auch als Beschützerinnen der Schifffahrt gegolten haben, wie dies bei der Nehalennia nicht bloss durch die Verbindung mit Neptun und durch das Symbol der *prora*, sondern auch (Br. 28) durch einen Delphin bezeichnet ist [19]). Sicherer ist es wohl, den Delphin für bloss ornamental zu halten; gerade an Sesseln, wie auch an anderen Geräthen sind sie unzählige Male als ornamentale Vertreter von Stützen und Lehnen verwendet worden.

Was den architektonischen Rahmen des vorliegenden Matronensteins, die Nische mit den Säulen und der Bank betrifft, so ist offenbar eine den Göttinnen geweihte Säulenhalle mit *lectus* vorge-

[12]) Gräff 25 u. 26.

[13]) Abweichend hiervon ist auf dem Matronendenkmal von Zazenhausen bei Canstatt die mittlere sitzende Figur „mit einer grossen Kopfbedeckung versehen", während die zu ihrer Rechten steht; Stälin Würt. Jahrb. 1835 S. 23.

[14]) Vgl. Lersch B. J. XII Taf. III; Freudenberg ebd. XX 95 f.; Eick ebd. XXIII 61 ff.

[15]) Vgl. Lersch B. J. XII 48 f.

[16]) [Es sind unzweifelhaft Schuhe gemeint, wie sie die Florentiner Germania trägt. E. H.]

[17]) Vgl. Brambach 24. 27—30. 32—44. 48. 49? 50.

[18]) Br. 27. 29. 31. 34. 35. 37. 40. 41. 50.

[19]) Vgl. hierüber Schreiber die Feen in Europa S. 67 und Lersch B. J. XII 49. Wenn übrigens Lersch den Fisch auf unserem Denkmal nicht findet und deshalb die Beziehung der Matronen auf die Schifffahrt leugnet, so ist hieran nur die schlechte Zeichnung schuld, welche ihm vorlag.

stellt, wie denn auch Or. 2103 den *Silvanae* und *Quadribiae* eine *porticus cum accubito (tu)*, Or. 2106 den aufanischen Matronen ein *locus excultus* (d. i. *exsculptus*) *cum discubitione* geweiht ist[20]).

Der auf der Inschrift stehende Beiname *Gesaienae* erscheint noch auf drei andern rheinischen Matronensteinen: Brambach 303 und 616 in gleicher Form, 617 aber mit *h* statt *i*, also *Gesahenae*, was auf ein Schwanken in der Aussprache hinweist, wie in dem andern Beinamen *Etraienae* (Br. 616) neben *Ettrahenae* (617). Hienach wäre Brambachs Index zu ergänzen und zu berichtigen[21]). Die Auslegung dieser und der anderen Beinamen ist bekanntlich noch sehr zweifelhaft; die Meisten halten sie für keltisch, wie denn die Matronen im Allgemeinen jedenfalls keltische Göttinnen sind. Indessen ist der Versuch von Kern, die rheinischen Beinamen derselben aus dem Deutschen zu erklären[22]), immerhin beachtenswerth. Nach ihm wären die *matronae Gesahenae* Göttinnen der Saatfelder, und die zweimal (Br. 616 f.) mit ihnen verbundenen *Ettrahenae* Göttinnen der Zäune. Mit Ausnahme von drei Nummern (Br. 73. 1586. 1722) fallen, soviel ich sehen kann, alle im C. I. Rh. aufgeführten sicheren Matroneninschriften (abgesehen von der Bezeichnung durch *matres*, welche weitaus nicht so häufig ist) innerhalb der Zahlen 249—635 (dazu *add.* 1978—1980), d. h. sie stammen aus dem linksrheinischen Landstrich vom Kreis Crefeld bis südlich zum Kreis Schleiden, oder aus dem Lande der Ubier, eines unzweifelhaft deutschen Stammes. Dies scheint mehr für deutschen Ursprung jener Beinamen zu sprechen. Uebrigens kann diese Frage natürlich nur durch umfassendere religions- und sprachgeschichtliche Untersuchungen gelöst werden.

Dass die Dedicanten des Denkmals den Geschlechtsnamen der Julier führen, könnte damit in Verbindung gebracht werden, dass Lersch in seiner Anzeige des Buchs von de Wal über die *moedergodinnen*[23]) behauptet hat, besonders das julische Geschlecht habe „diese Muttergottheiten durch Votivsteine verewigt“, und neben ihm auch das claudische, aurelische, valerische, letzteres in Oberitalien. Allein Julier sind aus bekannten Gründen überhaupt in Gallien und den Rheinlanden, insbesondere aber in dem alten Ubierland überaus häufig; durch Caesar, Augustus und Tiberius hatten hier massenhafte Bürgerrechtsertheilungen stattgefunden. Abgesehen von den neun Rödinger Matronensteinen, auf denen allerdings die Namen Julius und Julia durch irgend einen zufälligen Umstand acht Mal neben nur sechs andern Geschlechtsnamen erscheinen, lässt sich nach einer ungefähren Zählung durchaus nicht behaupten, dass Julier auf Matronensteinen verhältnissmässig öfter vorkommen als sonst. Einen Julius Valentinus finden wir bekanntlich auch bei Tacitus[24]) als einen der Führer des Bataveraufstandes. Die Gleichheit der Namen kann jedoch natürlich ganz zufällig sein.

Die Formel *ex imperio ipsarum* ist, wie auf allen Votivinschriften, so auch auf den Matronensteinen gewöhnlich. Sie darf als ein Beweis gelten, wie sehr diese Göttergestalten die religiöse Phantasie des Volkes erregten und erfüllten, wie oft der fromme Landmann ihre Stimme zu vernehmen, ihre Erscheinung wohl auch zu sehen überzeugt war.

Mannheim. F. Haug.

20) Vgl. schon Freudenberg B. J. XVIII 126.

21) In meinen epigraphischen Mittheilungen B. J. LV S. 152 las ich 616 mit Br. noch *Cesahenis*, halte jedoch jetzt G für möglich und wegen der Analogieen für durchaus wahrscheinlich. Auch ziehe ich jetzt vor, die Ligatur Ɐ Br. 303 und 616 mit IE statt mit HE aufzulösen.

22) Mir nur aus der Anzeige Freudenbergs B. J. LII S. 149 ff. bekannt.

23) B. J. XI S. 142.

24) *Hist.* IV 68—85.

ZU DEM RÖDINGER MATRONENSTEIN.

Die vorstehende Besprechung des Matronendenkmals aus dem Ubierland ist durch mich veranlasst worden, den die hohe Vollendung der Arbeit im Ganzen und die sorgfältige Durchführung aller Einzelnheiten darin, sonst so selten in der fabrikmässig hergestellten Dutzendwaare solcher Dedicationen, bei einem Besuch der Mannheimer Sammlung im J. 1873 überrascht hatte. Dass sich die damals bereits mit Hrn. Haug verabredete Veröffentlichung in dieser Zeitung bis jetzt verzögert hat, lag hauptsächlich an der Schwierigkeit, welche die Herstellung der Abbildung bereitete. Der Stein ist nämlich in dem schmalen und ziemlich dunklen Gang des Erdgeschosses im Schlosse zu Mannheim, in welchem sich die inschriftlichen Denkmäler befinden, in die Wand eingemauert. Die Photographie der Haupt- und der rechten Nebenseite fiel daher so unvollkommen aus, dass sie nur den Contour der Zeichnung bot; von der linken Nebenseite musste eine Aufnahme im Spiegel gezeichnet werden. Die Zeichnung ist nach der Photographie und den älteren Abbildungen mit Hülfe von Haugs genauer Beschreibung und einigen Spezialaufnahmen des Zeichnenlehrers Hrn. Maler Dunckel in Mannheim von H. Bürkner in Dresden für den Holzschnitt gemacht und vor dem Original genau geprüft worden. Sie giebt den Charakter der Arbeit getreulich wieder; in manchen Einzelnheiten erlaubte freilich der Zustand des Originals nur annähernde Wiedergabe. Auch die Schriftformen der Inschrift zeigen selbst in der Abbildung das Ebenmaass und die einfache Eleganz, welche, zumal in der Provinz, auf das Ende des ersten oder den Anfang des zweiten Jahrhunderts weisen. Von dieser Seite also würde der Annahme, dass der bei Tacitus genannte Bataver Julius Valentinus mit dem hier genannten identisch sei, nichts im Wege stehen. Aber auch das Cognomen Valentinus ist so häufig, dass damit allein auch für gleichzeitige Personen die Identität nicht erwiesen werden kann. Die Tracht der Matronen, welche von der römischer Frauen jener Zeit erheblich abweicht, verdient besondere Beachtung; selbst die ganz geringen Gräbersculpturen, deren sich in den keltisch-germanischen Ländern so zahlreiche gefunden haben, werden in dieser Hinsicht, wenn einmal zugänglicher gemacht als bisher, werthvolle Aufschlüsse bieten. Vor allem aber zeichnen das vorliegende Denkmal die Darstellungen der Seitenflächen aus. Aehnliche finden sich auf dem Stein der *Matronae Veteranehae*[1]) aus Embken bei Zülpich im Bonner Museum[2]); vielleicht auch auf anderen Steinen jener Gegenden. Die linke Seite des Embkener Steins zeigt eine weibliche Figur im Profil, nach rechts mit *praefericulum* und *patera*, die rechte einen nach links schreitenden Opferdiener, der mit der erhobenen Rechten ein Schwein an den Hinterbeinen hält. Die Inschrift scheint, wie die Rödinger, dem Ende des ersten oder dem Anfang des zweiten Jahrhunderts anzugehören. Eine reichere Darstellung von derselben Art zeigt ferner eines der im keltischen Paduslande erhaltenen Matronendenkmäler, der Stein der Kirche S. Stefano von Pallanza am Lago maggiore, von vielen Reisenden gesehen und seit dem sechszehnten Jahrhundert bekannt, aber soviel ich weiss nirgends genügend abgebildet, was freilich auch bei der Art, wie er unter dem Fenster neben der Sacristei angebracht ist, grosse Schwierigkeiten hat. Hier sind die Reliefdarstellungen auf der Vorder- und Hinterseite so vertheilt, dass sie vorn unter der Tafel mit der Inschrift angebracht sind, hinten ebenfalls die untere Fläche füllen und noch über die Seitenflächen sich fort-

[1]) In dem Namen steckt höchst wahrscheinlich eine Beziehung auf Castra vetera oder auf Veteranen des römischen Heeres.

[2]) Bramb. 575, nach der Beschreibung in F. Hettner's Katalog des königl. Rheinischen Museums vaterländischer Alterthümer N. 44.

setzen, während in dem oberen Theil der drei Nebenseiten je ein aufgehängter Kranz dargestellt ist. Ich gebe eine Notiz dieser Darstellung nach den Angaben im C. I. L.[3]); vielleicht giebt dieselbe einem archäologischen Reisenden Veranlassung, sie durch eine genauere Beschreibung zu ersetzen. Die Vorderseite stellt eine Opferhandlung dar: in der Mitte das Opferthier, wie es scheint ein Schaf, links davon steht ein Mann *capite velato,* der mit der Rechten über einem links von ihm stehenden Altar aus einer Schale libiert, in der Linken ein Räucherkästchen hält; rechts eine ebenfalls stehende Figur, über deren Geschlecht Zweifel obwalten, in der Linken einen Gegenstand haltend, der als ein Spiegel bezeichnet wird, wohl aber eine Opferkelle mit langem Stiel ist. Wahrscheinlich ist die Figur eine Frau, ähnlich der auf dem Embkener Stein. Ganz links, neben dem Altar steht ein Flötenbläser. Auf die übrigen drei Seiten sind tanzende oder schreitende Frauen so vertheilt, dass drei von ihnen sich die Hände reichend die Hinterseite füllen, die dritte auf der linken Seitenfläche der letzten auf der Hinterseite ebenfalls die Hand reicht, während die auf der rechten Seitenfläche für sich voran schreitet. Die Inschrift der Vorderseite lautet *Matronis sacrum pro salute C. Caesaris Augusti Germanici Narcissus C. Caesaris*[4]). Narcissus also, ein Sclave des Kaisers Caligula und vielleicht sein *vilicus* auf Gütern jener Gegend, hat den nicht näher benannten Matronen für des regierenden Kaisers Wohl den Altar errichtet. Wahrscheinlich sind sie die vom Volk verehrten Beschützerinnen jener Feldflur, deren einheimischer Name dem Manne griechisches Ursprungs, wie sein Name zeigt, vielleicht kaum bekannt war. Das Denkmal ist mithin zwischen den Jahren 37 und 41 gesetzt worden, also etwa um ein Menschenalter mindestens älter als die beiden anderen oben erwähnten.

Offenbar ist in allen drei Darstellungen, die sich gewissermaassen ergänzen, die besondere Form des Cultus der Matronen dargestellt. Frauen scheinen ihnen auf dem Stein von Pallanza einen Reigen zu tanzen; denn sie für die Matronen selbst zu halten, hindert, dünkt mich, das Fehlen aller Attribute, sowie die völlige Gleichartigkeit der beiden Frauen auf den Seitenflächen. Mehr wie drei Matronen sind aber meines Wissens nirgends dargestellt worden[5]). Auch unterscheidet sie die offenbar stylisierte Tracht ebenso deutlich von dem römisch gekleideten Opfernden, wie sich die conventionelle Bekleidung des Jünglings und des Mädchens auf den Seitenflächen des Rödinger Steins von der epichorischen der Matronen abhebt. Ob die Matronen als Statuen einst auf dem Altar von Pallanza standen oder überhaupt nicht dargestellt waren (auch dies ist ja leicht möglich) lässt sich nicht ausmachen. Der in der Mitte des vorderen Reliefs dargestellte Opfernde ist offenbar Narcissus selbst, der Dedicant des Denkmals; ihm assistieren ein Jüngling, in der bekannten Tracht der römischen *camilli,* und ein Mädchen; ausserdem tritt auf dieser ausführlichsten Darstellung noch der *tibicen* als obligater Begleiter der Opferhandlung dazu. Auch die Kränze vervollständigen das Bild des *ritus sollemnis.* Auf dem Rödinger Stein libiert der *camillus,* das Mädchen trug vielleicht eine Opfergabe hinzu; auf dem Embkener Stein trägt der *camillus* das üblichste Opferthier, das Mädchen bringt die Geräthe zur *libatio.*

Charakteristisch für den Matronencult scheint mithin in allen drei Darstellungen die Assistenz eines Mädchens oder einer Frau; daneben, wofern ich das Relief von Pallanza recht verstehe, der Reigentanz der Frauen. Beides sind vielleicht nur Andeutungen der an sich natürlichen Theilnahme des weiblichen Elements an diesem Cultus weiblicher Gottheiten. Wie weit sich hierin römischer Brauch mit alteinheimischen Vorschriften der Götterverehrung berührt und durchdringt, bleibt vor der Hand unaufgeklärt.

Es wäre unter den vielen dankenswerthen Aufgaben, welche des Bonner Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande und seiner jüngeren Mitglieder harren, eine der anziehendsten, eine neue zeitgemässe Sammlung aller Matronendenkmäler zu

[3]) Bd. V N. 6641.

[4]) Sie steht bei Gruter 1074, 2 und bei Orelli 4902.

[5]) Vgl. L. Lersch Bonner Jahrb. II 126.

veranstalten, natürlich mit möglichst zahlreichen Abbildungen, und damit die ganz veraltete Schrift de Wal's zu ersetzen. Vielleicht tragen unsere Mittheilungen dazu bei, diesem Gedanken mit der Zeit zur Ausführung zu verhelfen [6]).

E. HÜBNER.

[6]) Es trifft sich sonderbar, dass, wie ich soeben (zwei Monate nachdem das Obige geschrieben war) in der *Academy* vom 27. Mai d. J. S. 515 lese, Herr W. M. Wylie am 18. Mai d. J. in der antiquarischen Gesellschaft von London einen Vortrag über den Matronenstein von Pallanza gehalten hat. In der kurzen und nur vorläufigen Notiz darüber ist der weiblichen Figur auf der Vorderseite gar keine Erwähnung gethan; die fünf Frauen der Rückseite hält Hr. Wylie für die Matronen selbst.

ZU DEN GRIECHISCHEN KÜNSTLER-INSCHRIFTEN.

1.

Zu Corp. Inscr. Graec. n. 694 heisst das Lemma „'*Venetiis in palatio Episcopi Turricellani ex Velseri schedis Gruterus p. 902, 8, in palatio Grimano.' Anaglyphum inest, Hercules cum clava, dextera libans in ara, in qua flamma.*" — Unter diesem Relief, das Böckh nach Attika verwiesen hat, befindet sich die Inschrift

Ἀρτεμᾶς Δημητρίου Μειλήσιος.

G. Hirschfeld in dem Buche '*tituli statuariorum sculptorumque*' S. 143 ist geneigt, in ihr eine Künstlerinschrift zu erkennen, freilich nicht ohne Bedenken, denn er setzt den Namen unter die Abtheilung '*index nominum quae num artificum sint dubitari potest*'.

Und dieser Zweifel ist allerdings sehr begründet, wie ich im Folgenden zeigen werde. Dass *ἐποίει* oder *ἐποίησε* nicht hinzugefügt ist zu dem Namen, kann nicht sehr ins Gewicht fallen. Aber ein *Ἀρτεμᾶς Δημητρίου* findet sich in der Epheben-inschrift im *Φιλίστωρ* IV, S. 270, 2 unter den *ἐπέγγραφοι*, d. h. den fremden Epheben, die in den Ephebeninschriften bis ohngefähr in die Zeiten der Antonine als *Μιλήσιοι* den einheimischen, den *πολῖται ἔφηβοι*, gegenübergestellt werden. Es liegt nahe hier dieselbe Persönlichkeit zu erkennen. Die Inschrift des Philistor a. a. O. ist aus 14 grösseren und kleineren Stücken zusammengesetzt, wie Kumanudes bemerkt. Hiernach vermuthe ich, dass jenes Relief zu eben dieser Ephebentafel gehört, von der es oben weggebrochen ist. Es ist bekannt, dass die Ephebenkataloge mehrfach oben mit ähnlichen Reliefdarstellungen versehen waren: als Beispiel führe ich *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* n. 199 an (vgl. Tafel II meiner *commentationes epigraphicae)*, ferner Ross, Demen von Attika No. 7 Seite 28 = Ephemer. arch. n. 222. Auf jenem Relief ist ein Fackelläufer neben einem Altar mit Flammen und ein Ringkampf zweier Epheben dargestellt; daneben steht, leider nur zum Theil erhalten, ruhig eine Gestalt, links auf einen Baumstamm sich stützend, an welchem sich die Attribute des Herakles, ein Löwenfell und Köcher oder Schwertscheide mit Gehänge, befinden. Ob wir uns nun eine Statue dieses Heroen in der Bildungsanstalt des Diogeneion zu denken haben, oder ob jene Attribute nur einen als Herakles gefeierten Sieger unter den Epheben bezeichnen sollen, kann zweifelhaft erscheinen; dass die Epheben als solche wie zu Hermes so auch zu Herakles in Beziehung standen, beweisen ja die vielfachen Widmungen derselben an beide Gottheiten. Jedenfalls liegt die Annahme sehr nahe, dass das fragliche Relief mit seiner ähnlichen Darstellung von dem Ephebenkatalog oben weggebrochen ist, in welchem *Ἀρτεμᾶς Δημητρίου* als Ephebe unter den *ἐπέγγραφοι* oder *Μιλήσιοι* erscheint. Sollte sich diese Annahme bestätigen, was natürlich nur durch Vergleichung beider Steine geschehen kann, so würde jener Artemas aus der Reihe der Künstlernamen verschwinden müssen. Sein Name kann dann aus dem Grunde genannt sein, weil er die Kosten zur Anfertigung des Katalogs trug, wie das häufig von

den Epheben geschah und bisweilen selbst in den Praescripten mit vermerkt wurde, wo eine solche Notiz erst recht nicht hingehörte (Vgl. Corp. Inscr. Graec. n. 272). Der Ephebe Artemas wollte für seine Kosten nicht leer ausgehen und liess daher seinen Namen oben einmeisseln.

Dies ist eine Möglichkeit. Es giebt aber noch eine zweite, die für mich wenigstens wahrscheinlicher ist. Die Gestalt auf jenem Relief ist ein Herakles mit einem Löwenfelle, libierend auf einem Altar, auf dem eine Flamme brennt. In dem oben beschriebenen Ephebenrelief fanden wir gleichfalls einen Altar und neben anderen Figuren, die Epheben als Fackelläufer oder als Ringende darstellen, Spuren eines Herakles. Wie ich auf Seite 64—66 meiner *commentationes* ausgeführt habe, findet sich häufig die Verehrung eines Epheben seitens seiner Mitepheben in den Katalogen dadurch ausgedrückt, dass dem Namen desselben im Dativ vorgesetzt wird *τῷ Ἡρακλεῖ*, wie z. B. *τῷ Ἡρακλεῖ Νίγερι, τῷ Ἡρακλεῖ Κωπωνίῳ Φιλέρωτι, τῷ Ἡρακλεῖ καὶ εἰρύϑμῳ Γαίῳ* u. a. Daraus kann man schliessen, dass die Epheben demjenigen unter ihren Kameraden, der sich durch körperliche Kraft und Gewandtheit ganz besonders hervorthat, nach gemeinsamer Wahl das ehrende Prädikat *Ἡρακλῆς* während der Dauer eines Jahres verliehen und bei den stattfindenden gymnischen Uebungen und Festen auch die Attribute dieses Heroen gewährten; der Gewählte brachte auf dem im Diogeneion aufgestellten Altar dem Heros Herakles eine Libation dar und den Mitepheben vielleicht eine Spende. Dann aber folgt, dass der auf dem Ephebenrelief in der *Ἐφημ. ἀρχ.* n. 199 dargestellte Herakles gleich den übrigen Figuren ein Ephebe ist, sowie dass durch den libierenden Herakles unseres Reliefs der Ephebe *Ἀρτεμᾶς Δημητρίου Μειλήσιος* dargestellt wird.

Der Zeit nach fällt diese Inschrift um 156—157 n. Chr. Ist die vorgetragene Annahme richtig und wird die Identität beider Personen mit Recht vorausgesetzt, so ergiebt sich endlich noch die Thatsache, dass wenn auch die fremden Epheben dieser Zeit auf den öffentlichen Katalogen bereits als *ἐπεγγραφοι* erscheinen, doch der auf den Katalogen der vorhergehenden Zeit für dieselben übliche Name *Μιλήσιοι* noch nicht aufgehört hatte, daneben gebraucht zu werden, wo es eben nicht darauf ankam, sie mit ihrem officiellen Namen den *πρωτέγγραφοι* oder *πολῖται* (*ἔφηβοι*) ausdrücklich gegenüberzustellen.

2.

Εὐτύχης Βειθυνός ist von G. Hirschfeld tit. stat. S. 129 aus Corp. Inscr. Gr. 5923 unter die Künstlernamen aufgenommen. Er hat dabei aber eine andere Inschrift im ersten Bande des Corpus übersehen, die offenbar denselben Künstler nennt und zwar genauer, und zugleich seine Herkunft vermuthen lässt; die attische Inschrift C. I. Gr. n. 247 = Lebas, Attique n. 607. Es ist eine agonistische Inschrift, die sich auf einen gewissen *Μάρκος Τύλλιος* . . . . . . *Ἀπαμεὺς τῆς Βιθυνίας* bezieht, einen jener professionsmässigen Athleten und Faustkämpfer, die alle Festspiele bereisten, den Sieg davon trugen, sich das Bürgerrecht schenken liessen und weiter zogen, Virtuosen der Armkraft, wie sie in der Kaiserzeit keine seltene Erscheinung sind. In der Inschrift werden die Städte genannt, in denen er das Bürgerrecht erworben, die Spiele aufgezählt, in denen er gesiegt, und angegeben, wie oft er in jeder den Sieg gewonnen. Dann heisst es am Schlusse nach Lebas' Abschrift (die Copie bei Boeckh ist hier ungenau)

ΜΑΡΚΟϹΤΥΛΛΙΟϹЄΥΤΥΧΗϹϹ·ΝΩ·ΙΩΚΑ
ЄΠΟΙЄΙ ΑΔЄΛΦΩ

d. i. *Μάρκος Τύλλιος Εὐτύχης σ[υ]ντ[ρόφ]ῳ(?) κα[ὶ] ἀδελφῷ ἐποίει.*

Für die Ergänzung *συντρόφῳ* will ich nicht einstehen. Wie es scheint, ist es der Bruder des Faustkämpfers, der für den letzteren die Inschrift, die vielleicht zu einem Relief gehörte, angefertigt hat.

Wir erfahren aus der Inschrift mancherlei: 1) der Künstler heisst mit seinem vollen Namen *Μάρκος Τύλλιος Εὐτύχης*, 2) er hat nicht vor Hadrian gelebt, da auf der Tafel die *Ἀδριάνεια* genannt sind. 3) Ist der Gefeierte, der nach Angabe der Inschrift aus Apamea in Bithynien

stammte, der Bruder des Künstlers, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass Apamea auch die Heimath des letzteren ist. 4) Zu irgend einer Zeit muss er auch in Athen geweilt haben. Jene andere Inschrift stammt aus Rom: Marcus Tullius Eutyches gehörte also zu der Reihe der wandernden Künstler, die nach einander die grösseren Städte durchzogen, gleichwie jener Zenon aus Aphrodisias Corp. Inscr. Graec. n. 6233. Endlich 5) scheint seine Künstlerthätigkeit recht untergeordneter Art, fast blosse Steinmetzenarbeit und obenein ein bestimmtes Genre, gewesen zu sein: Corp. Inscr. Gr. 247 (Athen) ist eine einfache Tafel, auf der die Spiele und gewonnenen Kränze eines Athleten eingemeisselt sind. Aehnlich steht es mit seinem Machwerk Corp. Inscr. Gr. 5923 (Rom): es ist eine auf drei Seiten beschriebene Tafel, die oben mit einem Relief versehen war, von welchem noch Spuren eines bewaffneten Mannes zu erkennen sind, offenbar eines Athleten; denn die Inschrift verherrlicht einen solchen, der, wie der geduldige Stein sagen muss, grössere Thaten denn Herakles selber verrichtet hat. Der Name des Athleten ist bei der Verstümmelung nicht recht zu erkennen. Nach den Resten auf Seite *B* ist es nicht unmöglich, auch diese Athleteninschrift auf den Bruder des Künstlers Eutyches zu beziehen.

Bei der Annahme der Identität eröffnet sich uns eine eigenthümliche Fernsicht. Die beiden brüderlichen Kunstjünger brechen gemeinsam aus Apamea in Bithynien auf und machen in Compagnie die Geschäfts-Rundreise durch Italien und Griechenland: der eine zeigt bei allen grossen Festspielen in den Hauptstädten die Kraft und Kunst seiner Arme und Fäuste und lässt sich Siegerkranz und Bürgerrecht decretiren; damit von dem Verdienste nichts verloren gehe, ist gleich der andere mit seinem Meissel zur Hand, um die Inschriften und Reliefs für den Gefeierten anzufertigen — ein *par nobile fratrum* wandernder Künstler, das zur Characterisirung der Zeit das Seinige beiträgt.

3.

Ἀττικὸς Εὐδόξου Σφήττιος, den Hirschfeld aus Corp. Inscr. Gr. 399 unter die griechischen Künstler, freilich in die Klasse der zweifelhaften aufgenommen hat, ist aus der Liste wieder zu streichen. Es ist die Inschrift einer Ehrenstatue, welche der heilige Rath von Eleusis dem M. Aurelius Lithophoros Prosdektos errichtet und der Demeter und Kore weiht. Die letzte Zeile lautet *Ἀττικὸς Εὐδόξου Σφήττιος ἐποίησε*; dieser Attikus war Mitglied des heiligen Rathes und als solches von den übrigen Mitgliedern beauftragt worden, die zuerkannte Statue anfertigen und aufstellen zu lassen. In einem solchen Falle pflegt es am Schlusse der Inschrift zu heissen *ἐπιμεληθέντος τοῦ δεῖνος* oder *ἐπεμελήθη ὁ δεῖνα*, doch wurde für *ἐπιμελεῖσθαι* auch *ποιεῖν* gebraucht, was hier der Fall ist. Dass Attikus in Wahrheit Mitglied des Rathes ist, beweist Corp. Inscr. Gr. n. 400: *κατὰ τὰ δόξαντα τῆς ἐξ Ἀρείου πάγου βουλῆς Σεκοῦνδον Ἀττικὸν Εὐδόξου Σφήττιον τὸν Εὐμολπίδην*, auf Grund welcher Inschrift schon Brunn, Griech. Künstler I S. 556 zweifelt, dass Attikos ein Künstler gewesen sei.

Derselbe Mann *Ἀττικὸς Εὐδόξου Σφήττιος* erscheint als Ephebe in der Inschrift im Philistor I, 522 No. 7 etwa um 170 n. Chr. (vgl. meine Commentt. epigr. S. 18), derselbe endlich auch in der Inschrift Ephemer. arch. No. 884. Dass dies ein Prytanenkatalog ist, ergiebt sich aus Z. 1 und 4, aber welcher Phyle war unbestimmt, weil den einzelnen Namen keine Demotika zugefügt sind. Der auf ihr genannte *Ἀττικὸς Εὐδόξου*, den wir aus den oben angeführten Inschriften als *Σφήττιος* kennen gelernt haben, beweist, dass es ein Prytanenverzeichniss der Akamantis war; damit stimmt, dass unter den Prytanen ein *Ἀκαμᾶς Προςδέκτου* genannt wird, welcher als Ephebe in der Inschrift, die ich aus Corp. Inscr. Gr. 275 u. Ephem. arch. No. 199 zusammengesetzt habe (vgl. meine Commentt. epigr. Tafel II) unter der Akamantis mit dem Demotikon *Κεφαλῆθεν* erscheint [1]). Da nun diese letztere

[1]) Auf der Tafel II a. a. O. steht in Folge eines übersehenen Druckfehlers *Κηφ-* statt *Κεφ-*. Uebrigens scheint dieser

Inschrift um 193 p. Chr. anzusetzen ist, so muss, da etwa 20 Jahre vergangen sein müssen, bis der damalige Ephebe als Prytane erscheinen kann, der Prytanenkatalog etwa um 210 n. Chr. angesetzt werden, wenn nicht noch später; *Ἀττικὸς Εὐδόξου Σφήττιος*, der etwa um 150 geboren ist, muss demnach ein ziemlich hohes Alter erreicht haben. Er gehörte einer vornehmen Familie Athens an, ein Künstler war er nicht.

4.

Die Inschrift Corp. Inscr. Graec. 5899

Φλ. Ζήνων ἀρχιερεύς
καὶ διάσημος Ἀφροδισιεύς
ἐποίει

hat Hirschfeld S. 145, seinen Vorgängern folgend, in die Reihe der zweifelhaften Künstlerinschriften verwiesen. Franz (C. I. Gr. III Addenda S. 1262) wollte nach Keils Vorgange lesen

Φλ. Ζήνων ἀρχιερεύς.
Κλ. Διάσημος Ἀφροδισιεύς
ἐποίει,

ganz trefflich, wenn überhaupt ein Grund zur Aenderung vorläge. *Ζήνων Ἀφροδισιεύς* ist als Künstler aus drei anderen Inschriften, C. I. Gr. 6151 (Rom), 5374 (Syracus), 6233 (Rom), bereits bekannt. Dass *διάσημος* in jener Zeit (die Inschrift fällt in die späte Kaiserzeit) ein Titel gewesen ist, der vielleicht dem lateinischen *illustris* entsprach, beweisen andere Inschriften, z. B. aus Attika Corp. Inscr. Gr. 372: *προνοίᾳ Φλαβίου Πομ. Δᾳδούχου τοῦ διασημοτάτου καὶ ἀπὸ κομίτων*, ferner aus Sidon bei Kirchhoff in den Monatsber. der Berl. Akad. 1862 S. 183 c.: *τὸν διασημότατον οἱ υἱοὶ Διοδώρου τὸν πατρῶνα διὰ [π]άντα.* Warum soll ein Bildhauer nicht auch den Titel *διάσημος* führen dürfen? Nach dem Titel zu schliessen, gehörte der Mann einer hervorragenden Familie in Aphrodisias an. Wer nun die Inschriften von Aphrodisias kennt, weiss, dass das Geschlecht der Zeno zu den verbreitetsten und angesehensten der Stadt gehört hat. Unter den in den Inschriften Geehrten findet man nur wenige Männer, die nicht unter ihren Ahnen einen *Ζήνων* haben. In Corp. Inscr. Gr. 2775 wird das Geschlecht eines Demetrios, der unter seinen Vorfahren zwei Zeno zählt, geradezu genannt *γένος πρῶτον καὶ ἔνδοξον καὶ τὰς μεγίστας λιτουργίας λελιτουργηκός*, und No. 2837 *γένος λαμπρὸν καὶ ἔνδοξον.* Ein *Ζήνων*, des *Ζήνων* Sohn, wird 2749 als *νεωποίης* genannt und zugleich unter denen, die als *ἐπιμεληταί* gewählt sind, um *τὰς ἀνδριαντοθήκας κατασκευάσαι καὶ τὰς πυλίδας σὺν τοῖς ἐπιφερομένοις μεταθεῖναι καὶ ἀναστῆσαι καὶ λευκουργῆσαι* (was nach Böckhs Vermuthung gleich *γιψοῦν* sein dürfte). Aus demselben Geschlechte, wie es scheint, haben wir noch einen Bildhauer: in der schon oben angeführten Inschrift C. I. Gr. 2775 wird unter den Vorfahren des dort geehrten *Δημήτριος* nicht bloss ein *Ζήνων*, sondern auch ein *Παπίας* genannt und einen Papias Aphrodisieus finden wir C. I. Gr. 6140 als Bildhauer (bei Hirschfeld S. 129 n. 146); die Ausübung der Kunst scheint also in der Familie durch verschiedene Generationen geherrscht zu haben.

Es liegt demnach kein Grund vor, in dem Titel *διάσημος* einen Anstoss zu finden. Aber die Inschrift befindet sich auf der Basis einer in Rom gefundenen Statue, der Künstler lebte also dort eine Zeit lang; wie konnte er dort die Functionen eines *ἀρχιερεύς* ausüben? Er mochte vordem in seiner Vaterstadt Aphrodisias in Wirklichkeit *ἀρχιερεύς* gewesen sein und das Recht haben, wie das in ähnlichen Verhältnissen vorkommt, auch nach Aufgabe der Function den Titel derselben fortzuführen. Mir scheint, alles genau erwogen, nichts vorzuliegen, was nöthigte, den Namen in die Liste der zweifelhaften Künstler zu setzen.

Eine andere Frage ist es, ob wir diesen Mann identificieren sollen mit dem im C. I. Gr. 6151, 5374 und 6233 genannten Künstler *Ζήνων* (*Ἀττινᾶ* 5374) *Ἀφροδισιεύς*, der, wie die letztgenannte Inschrift sagt, mit seiner Kunst viele Städte durchwandert hat. Dass der Mann sich einmal bloss *Ζήνων Ἀφροδισιεύς*, ein andermal *Ζήνων Ἀττινᾶ Ἀφροδισιεύς*, wieder ein andermal *Ζήνων ἀρχιερεὺς*

Δαμᾶς Ἡρωδέκτου Κεφαλῆθεν der Sohn des in C. I. Gr. 399 genannten *Μ. Αὐρήλιος Δημοφῶος Ἡρώδεκτος Κεφαλῆθεν* zu sein.

καὶ διάσημος Ἀφροδισιεύς nennt, würde allerdings gegen die Identität geltend gemacht werden können, da die Künstler in der Regel auf ihren Werken die Urheberbezeichnung in gleicher Form anbrachten. Möglich aber ist es, dass der Mann, als er noch keinen Namen hatte, es für angemessen hielt, auch noch seine sonstigen Titel zu seinem Namen zu setzen, später aber, als er bekannt war, *Ζήνων Ἀττινᾶ Ἀ.* und zuletzt einfach *Ζήνων Ἀφροδισιεύς* schrieb.

Richard Neubauer.

FRAGMENTE EINES AMAZONENRELIEFS IN ATHEN.

(Hierzu Taf. 7.)

Seit einer Reihe von Jahren haben den Unterzeichneten die weitzerstreuten, wenig bekannten oder im Zusammenhang betrachteten Ueberreste antiker Reliefbildung näher interessirt, welche der Architektur sich irgendwie einordnen und in sich den lebendigen Zusammenhang mit dem Reliefstil der grossen attischen Zeit noch ahnen lassen. Unter diesem Gesichtspunkte hat derselbe das Fragment einer Gigantomachie im Vatican zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gemacht und glaubt dasselbe als ein architektonisches Relief des ersten Jahrhunderts der Kaiserzeit nachgewiesen, mit grosser Wahrscheinlichkeit zu dem von Augustus gestifteten Tempel des Jupiter Tonans in Beziehung gesetzt zu haben [1]). In dem Aufsatze „Zur Literatur über antike Reliefs“ [2]) sind ferner eine Reihe von Arbeiten, besonders die von R. Schöne über griechische Reliefs (Leipzig 1872) und von A. Philippi über die römischen Triumphalreliefs [3]) näher charakterisirt und beurtheilt worden.

Der erste Band von Brunns Etruskischen Aschenkisten [4]) hat inzwischen die Kenntniss der Reliefkunst auf einem eng begränzten, national bestimmt gefärbten aber höchst instruktiven Gebiete in dankenswerther Weise gefördert. Das grosse, weiter vom archäologischen Institute begonnene Unternehmen einer kritischen Gesammtausgabe der römischen Sarkophagreliefs ward leider durch den Tod von Fr. Matz in seiner energischen Durchführung sehr gehemmt, jedoch nicht unterbrochen. Hoffen wir, dass von denselben bald uns eine Probe zur Hand kommt! Inzwischen hat die Wiener Akademie auf Conzes Betrieb und unter seiner energischen Leitung und dem kundigen Beistand von Michaelis eine Sammlung der Griechischen Grabreliefs unternommen, und schon giebt uns der erste Bericht (Wien 1874) [5]) eine Uebersicht des bereits gesammelten, über Europa verstreuten Materiales.

Je mehr von verschiedenen Seiten für das antike Relief, diese feinste Blüthe antiker, vor allem attischer Kunst, eine umfassende Anschauung und zwar zunächst nur für eng begrenzte Klassen ermöglicht wird, um so wichtiger wird es jene doch den eigentlichen Mittelpunkt bildende Gruppe des architektonischen Reliefs, für welche wir so feste Ausgangspunkte besitzen und für welche feste chronologische Haltepunkte am ehesten zu gewinnen sind, nicht aus den Augen zu verlieren, sondern vorerst unablässig in Sammlungen und Ruinenstätten auf sie zu achten und nach Kräften zu publiciren.

Neben der dorischen Metope, neben dem ionischen flachen Friesband über oder hinter der Säu-

[1]) Gigantomachie auf antiken Reliefs und der Tempel des Jupiter Tonans in Rom. Festschrift etc. Mit 1 lithogr. Tafel. Heidelberg 1869.

[2]) Heidelberger Jahrbücher für Literatur Bd. LXV. 12. No. 58—60.

[3]) Aus den Abhandlungen d. K. Sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften philos.-histor. Kl. Bd. VI 1872. Mit 3 Tafeln.

[4]) *Urne etrusche cinerarie. Vol. I: Ciclo Troico. Roma.*

[5]) Abdruck aus den Sitzungsber. d. phil.-hist. Kl. d. Kais. Akademie der Wissenschaften. LXXVI. S. 5 ff. — Vorausgeh A. Conze über griechische Grabreliefs, Mit 2 Tafeln. 1872. Abdruck ebendaher a. a. O. LXX. S. 317 ff.

lenreihe des Tempels, verlangen die zu hohen Mauermassen, wahren Pyrgoi sich erhebenden Bathra mit ihren bekrönenden, umziehenden, weithin sichtbaren Reliefs, dann die davon sehr verschiedene Bildung für die Verzierung von Innenräumen, dann die grossen zwischen Halbpfeiler oder Halbsäulen eingesetzten oder Thürfelder bildenden Relieftafeln, die schwebend zuerst gedachten dann eingefügten Reliefrunde und Reliefs in Peltenform, dann die nach unten sich entfaltenden Relieffüllungen der Kalymmatiendecke, die Reliefstreifen um Säulen, an Pfeilern, um Bögen, die Dreiecke von Reliefs in Giebelfeldern, die Reliefeckziegel, endlich der Reliefschmuck der schrägen oder gewölbten Dachflächen unsere ganze Aufmerksamkeit.

Der Versuch in den Sarkophagreliefs eine Reihe von Nachahmungen, Umbildungen, Abkürzungen, Episoden grösserer Friese nachzuweisen, kann nur dann gelingen, wenn wir überhaupt erst mit den authentischen Beispielen der architektonischen Reliefs der alexandrinischen und römischen Zeit näher vertraut sind.

Und dabei wird in erster Linie doch das tektonische Relief in Betracht zu ziehen sein, wofür uns die literarischen Zeugnisse wie die Abbildungen auf Vasenbildern oder andern Reliefs das Material liefern, indem der Sarkophag zunächst an die Form der Truhe, Kiste, des Schreines, dann an die der Kline und des Untergestelles, weiter an die des festen Sitzes, ja des Thronsitzes, endlich erst an das Haus, an die säulengetragene Tempelhalle, an den Tempel überhaupt sich anschliesst. Es sind daher jene Reliefleisten, Zwischenfelder, tragenden Gestalten, polsterartigen Abschlüsse, Lehnen vor allem eingehend zu würdigen.

Jedenfalls verdienen die Reliefs eine besonders genaue Prüfung, welche durch ihre ganze Beschaffenheit wie Stil und Gegenstand der Darstellung den vollen Zweifel gestatten, ob sie als Sarkophagreliefs oder als architektonische Friestheile zu betrachten sind, umsomehr wenn sie durch ihre Fundstätte uns in den Mittelpunkt der griechischen Plastik versetzen.

Alles dies trifft bei den wichtigen Relieffragmenten zusammen, welche hier zuerst publicirt werden und welche sich noch heute im Keller des Barbakeion, der Sammlung der archäologischen Gesellschaft in Athen befinden. Der Verfasser löst damit ein Versprechen, welches er in seinem Buche: „Nach dem griechischen Orient“ (Heidelberg 1874) S. 349. 402 gegeben und woran ihn A. Klügmann in seiner kürzlich erschienenen, lang gereiften und feinsinnigen Schrift „Die Amazonen in der attischen Litteratur und Kunst“ (Stuttgart 1875) S. 86 gemahnt hat. Pervanoglu [6]) hatte zuerst 1863 Nachricht gegeben von solchen „Sarkophagfragmenten“; er fügt hinzu: „gefunden bei dem sogenannten Tetrakionion der Athene, an der Stelle der alten Agora. Das Hochrelief, dessen Oberfläche stark gelitten hat, stammt aus römischer Zeit. Amazonen zu Fuss und zu Pferde kämpfen gegen Griechen.“ Die Angabe der Fundstätte ist im Allgemeinen richtig, wenn auch die Bezeichnung: „an der Stelle der alten Agora“ unrichtig. Die dem Verf. von Prof. Kumanudes freundlich verstattete Einsicht in das Fundverzeichniss der archäologischen Gesellschaft führt unter λιθ. 380. 1033 an: „vierzig Schritt südwestlich vom Thore der Athene Archegetis“, bei λιθ. 379. 1033 „südöstlich vom Thurm der Winde.“ Wir kommen beide Mal in einen Strich alten aus verschiedenen antiken Materialien zusammengesetzten Mauerzuges. Professor Kalligos wird als der Schenker der Steine genannt. Ulrich Köhler gab zuerst 1865 [7]) eine Beschreibung des Hauptstückes, das er als Friestheil auffasst; die andern Fragmente sind von ihm nicht näher erwähnt worden. Matz erwähnt in dem interessanten, die Verschiedenheit der auf griechischem Boden gefundenen Sarkophagreliefs gegenüber den römischen klar stellenden Aufsatz über einen Sarkophag von Patras [8]) unser Denkmal kurz als „eine genaue Replik der Vorderseite des im Louvre befindlichen Sarkophags von Salonichi“; mit welchem Recht, wird unsere eingehende Beschreibung weiter unten und der Vergleich der Abbildungen lehren.

[6]) Grabsteine der alten Griechen. Leipzig 1863. S. 74.
[7]) Annali XXXVII. 1865. p. 136 ff.
[8]) Archäolog. Zeitg. 1872. S. 11 ff.

Einstweilen schien mit diesen Worten für viele das Interesse an dem Denkmal abgeschlossen. Neuestens hat Klügmann, der gründlichste Kenner aller Wendungen und Darstellungen der Amazonensage, in seiner oben erwähnten Schrift [9]) unser Relief in die Mitte eines Kreises späterer, aber specifisch attischer Darstellungen der Sage an Sarkophagen gestellt, die Originalcomposition hält er aber nicht für einen Sarkophag geschaffen, sondern knüpft hier an ein wichtiges Prachtgebilde hadrianischer Zeit, den Koloss des Zeus im Olympieion zu Athen an.

Als sich der Verf. im Herbst 1871 in Athen aufhielt, erregte das in dem wenig erhellten Kellerraume befindliche Hauptstück sein lebhaftes Interesse, es fanden sich beim Durchsuchen der dort aufgehäuften Fragmente noch mehrere als entschieden nach Grösse, Material, Stil, Gegenstand und gleicher Art der Verstümmelung dazu gehörig. Mit dankenswerther Bereitwilligkeit erhielt ich vom Vorstand der archäologischen Gesellschaft die Erlaubniss die Marmorstücke an das Tageslicht heraufschaffen zu lassen, wo sie ein junger von Martinelli empfohlener geschickter Grieche unter meinen Augen zeichnete; in wiederholter Vergleichung der in seiner Verstümmelung oft so schwierig zu erkennenden Relieftheile ward eine möglichst treue Zeichnung hergestellt; eine Photographie hätte nie ein so sicheres Resultat geliefert.

Die aus pentelischem Marmor bestehende Hauptplatte hat eine Längenausdehnung an den längsten Stellen von 2,07 M., sie ist an beiden Enden versehrt, doch fehlt an den schliessenden Figuren wenig, und so ist die Platte als im Wesentlichen in der Länge vollständig, wenigstens was die Zahl der Figuren betrifft, zu betrachten. Anders die Höhe, welche im Ganzen 0,55 M. beträgt: allerdings befindet sich darin begriffen noch das vielfach abgestossene bekrönende Gesims, mindestens 0,12 M. hoch, aber von dem Relief selbst fehlt ein bedeutender unterer Theil sammt der unteren Schlussleiste, wenn sie da war. Die aufrecht stehenden Gestalten sind nur bis zum Knie herab erhalten. Wir werden nicht irren, wenn wir die ursprüngliche Gesammthöhe auf etwa 0,68 M. anschlagen. Von den fünf weiteren als zugehörig sich erweisenden Fragmenten ist das grösste durch das vollständig erhaltene obere Gesims für uns von besonderem Werthe, ein zweites gehört ebenfalls dem oberen Theile an und hat ein Stück Gesimsgliederung. Zwei sind der Mittelfläche des Reliefs entnommen, eines dagegen erreicht die Bodenfläche der Darstellung. Es ergiebt sich daraus, dass das Relief als Ganzes oben von einem Gesims durchgängig bekrönt war, bestehend aus einer Leiste (0,03 M. hoch), einem lesbischen Kymation (0,02 M.), einem Eierstab (0,05 M.), einem Astragalenband (0,02 M.) und schmalster Leiste (0,01 M.) Die Gesammthöhe der zusammenhängenden Reliefstücke schwankt zwischen 0,15 und 0,17 M. Die Arbeit der Ornamente ist kräftig, bestimmt, aber trägt, was vor allem der Eierstab zeigt, den späteren stumpferen, gewandt-schablonenhaften Charakter.

Klügmann hat mit richtigem Blick ein in Athen gefundenes, im Louvre befindliches Fragment mit einer zu Ross ansprengenden Amazone und dem Reste eines dagegen ankämpfenden beschildeten Kriegers mit genau derselben Bekrönung, gleichem Stil, Grössenverhältniss und Bruchweise als zu unserem Relief gehörig erkannt [10]). Wir werden es daher im Verlauf mit charakterisiren.

Das Relief, dessen Erhebung durchschnittlich 0,05 M. beträgt, ist nicht blos im Laufe der Zeiten an den hervorragenden Theilen abgestossen, sondern auch gewaltsam verstümmelt. Wie an unzähligen Denkmälern des Orients, sind die Gesichter absichtlich vor allem zerstört, die hervorstehenden Extremitäten natürlich besonders mitgenommen. In den tiefer liegenden Theilen, besonders bei den kleineren Fragmenten, ist dagegen die Erhaltung oft eine überraschende und zeigt, wie an einem Amazonenkopf des Fragmentes *D*, die freie Behandlung. Der durchgängige Stil ist der eines gedrängten, in der Erhebung und den heraustretenden freien Theilen gemässigten Hochreliefs. In den

[9]) S. 86—89.

[10]) Publicirt bei Lebas *Voyage archéolo*. *Monum. figur.* pl. 18, 1; Clarac II. pl. 234 A, No. 232 D.

grossen und starken Pferdekörpern mit breitem, mächtigem Hals, in der Behandlung der Mähnen und Schweife, in den stellenweise starken Hautfalten des nackten männlichen Körpers, in den etwas conventionellen Falten, dann vor allem in der fast durchgängigen Scheidung von Vordergrund und Mittelgrund in den Gestaltenreihen ist der Stil griechisch-römischer Zeit klar gegeben, aber nirgends tritt ein römischer, realistisch-trockener Zug uns entgegen, nirgends eine bestimmtere Vorliebe für gewisse Details, auffallendes Costüm und Bewaffnung, besonders ergreifende Episoden, nirgends eine wirre Ueberhäufung. Wir haben es überall mit idealen, lebensvoll bewegten Figuren zu thun. Bei den Amazonen ist fast jede Andeutung barbarischer Tracht oder besonderen Schmuckes vermieden. Die Pferde sind nicht blos als Attribute, als Nebensache behandelt, sondern spielen bei der Abwägung der Gesammtmassen eine bedeutende Rolle, sie sind Hauptpunkte in der Gliederung. Was vielleicht als Gleichförmigkeit, als Mangel an Abwechselung empfunden wird, das beruht eben doch auf einem richtigen Gefühl für einheitliche Composition in einen bestimmten Raum hinein. Man wird bei dieser Composition am allerwenigsten an locker verbundene Gruppen, etwa an statuarische Werke, die in das Relief übertragen sind, denken. Auch Köhler, der die kleineren Fragmente gar nicht gesehen hat, rühmt *una certa vivacità e varietà di concetti.*

Indem wir nun zur Beschreibung der Darstellung selbst übergehen, wird die durchgängige Vergleichung mit den zunächst verwandten Monumenten in jedem einzelnen Falle nur förderlich sein, und wir beschränken uns hier absichtlich auf die von Klügmann aufgeführten Denkmäler, ohne damit auszusprechen, die Motive seien dieser Gruppe ganz eigenthümlich oder zum ersten Male daselbst angewandt. Diese Generalvergleichung und Revision aller künstlerischen Motive in den Amazonenreliefs würde über unser Ziel hinausführen und Bereitschaft eines bildlichen Apparates voraussetzen, über den wir nicht verfügen. In erster Linie kommt also in Betracht der Sarkophag von Salonichi, jetzt im Louvre mit seiner Vorderseite und zwei Nebenseiten [11]), ferner eine Sarkophagplatte in Mantua von pentelischem Marmor und wahrscheinlich griechischem Fundort [12]), ferner ein an vier Seiten mit Amazonenkämpfen geschmückter Sarkophag aus Monteleone in Calabrien im Museum zu Neapel, den Avellino veröffentlicht [13]) für den ich aber nur die Vorderseite aus der Abbildung im Museo Borbonico kenne und daher nur diese vergleichen kann [14]). Von dem in das britische Museum von Leake gestifteten Fragment eines Sarkophages aus Bryseae in Lakonika kenne ich nur die kurze Notiz in den *Ancient Marbles,* welche über die Darstellung selbst nichts ergiebt [15]). Das vielleicht dazu gehörige Fragment in Sparta, welches die *Expédition de Morée, Monum.* III. pl. 50, 1 in Abbildung giebt, ist für uns schon um der Bekrönung willen interessant, die in Eierstab und Astragalenband besteht; auch der untere Theil fehlt. Die drei erhaltenen Figuren des Reliefs befinden sich in grösserem leeren Raum als die Gestalten unseres Denkmals [16]). Ein Fragment aus Algier im Louvre wird von Klügmann nur genannt, nicht näher bezeichnet.

Auf der Hauptplatte sehen wir vierzehn Gestalten, sieben männliche und sieben weibliche, dabei vier Pferde in lebhaftem Kampfgetümmel. Keinenfalls sind daher alle weibliche Gestalten als beritten zu bezeichnen oder vorauszusetzen wie dies Klügmann thut. Es lässt sich die Darstellung naturgemäss in zwei Hauptmassen mit je sieben Per-

11) Clarac II pl. 117 A B: Annali 1852. *tav. d'a. g. E.*; Overbeck Gallerie heroischer Bildw. Taf. XI. 8.

12) Labus *Museo di Mantua tav.* 4. p. 16 26.

13) *Mem. reg. acad. Ercolan.* V. 1846. tav. 6. 7. p. 261.

14) *Mus. Borbon.* XV. *Frontispice.* Das Relief ist oben mit einem dreifach getheilten Architrav und Kranzleisten, aber keinerlei Eierstab aussen abgeschlossen. Zwölf Figuren sind darauf sichtbar, dabei drei Pferde. Der spätere römische Stil zeigt sich auch in der Bewaffnung.

15) *Anc. Marbles* X. p. 116 No. 3: *part probably of a sarcophagus.* Daselbst ist die Erwähnung in der ältern *Synopsis of the contents* p. 88, *Room* XI. p. 6 von 1845 angeführt; in späteren Ausgaben der *Synopsis*, selbst von 1874, habe ich sie nicht gefunden.

16) Ein nackter Krieger links vom Beschauer fasst eine Amazone am Schopf, die dagegen sich anstemmt. Weiter rechts ist eine Amazone im Begriff rückwärts mit breitem Schwert einen Schlag zu führen, indem sie einen runden Schild hält.

sonen zerlegen, dabei entfallen allerdings auf die eine Seite drei Pferde, zwei jedoch decken sich fast ganz, während das eine der anderen, der rechten Seite für den Beschauer (eine Bezeichnung die wir durchaus festhalten), in vollster Länge sich entfaltet. Zwei Amazonen zu Ross sind in lebhafter Bewegung von Links nach Rechts begriffen, parallel neben einander hereilend. Das Pferd im Vordergrund ist im Zusammensinken, während seine Reiterin von dem Rücken und zwar von einem nur leicht durch Einbiegung angedeuteten Sattel herabgleitet; sie hat bereits das linke Bein über den Rücken gehoben. Ihre Linke hält den grossen, mondsichelförmigen Schild wie mehr mechanisch noch vor sich, während das Haupt halb flehend über den Rand aufwärts auf den drohenden Feind blickt. Die Amazonenschilder sind alle gross, breit umrandet; der Rand endet auf der Seite des Ausschnittes elastisch in zwei Voluten. Der rechte abgebrochene Arm ist vorgestreckt, die Zügel dem zusammenbrechenden Pferde nachgebend. Bekleidet ist die Amazone nur mit dem faltigen gegürteten Chiton, der die rechte Schulter frei lässt. — Sie wird bedroht von einem gewaltigen schräg vortretenden Mann in anliegendem Panzer, Chiton darunter und Chlamys darüber, der tief nach hinten mit beiden Armen zum Schlag ausholt.

Die Amazone neben ihr noch auf hoch und wild aufsteigendem Rosse ist in voller Bewegung nach vorn begriffen, sie scheint den Schild zu verlieren oder der Bildhauer hat sich die Freiheit genommen, noch den Schild neben dem Pferde, und zwar den Einschnitt nach oben, sichtbar anzubringen, ohne die Möglichkeit der Ausdehnung des linken Armes dabei in Erwägung zu ziehen. Sie wendet sich im Sattel rückwärts, um mit scharf zurückgebogener Rechten einen gewaltigen Schlag gegen einen Angreifenden zu führen, der in Helm und Chiton halb erscheint, die Linke nach ihr ausstreckend, um sie zu fassen.

Die gleiche Gruppe kommt in gleichem wirkungsvollen Contraste auf keinem der oben erwähnten Denkmäler vor. Auf dem Relief von Salonichi ist nur die vordere Amazone auf zusammenbrechendem Ross analog gebildet, auf dem von Mantua erscheinen allerdings beide neben einander, aber ganz nach der rechten Seite hin gerückt, die hintere eilig nach vorn sich bewegend in auffälliger Gleichförmigkeit der Beine.

Gehen wir weiter nach links, so haben wir im Vordergrund eine gewaltsame Scene: auf dem Boden sitzend oder vielmehr knieend wehrt sich eine Amazone verzweiflungsvoll mit beiden Armen gegen einen ruhig vorschreitenden, behelmten Krieger, welcher mit der Linken sie am Schopfe packt, mit der Rechten fast handwerksmässig sicher das kurze Schwert zum Zustossen bereit horizontal entgegenhält. Ihr linker Arm streckt sich gegen sein rechtes Bein, der rechte zurückgebogene Arm sucht die furchtbare Hand vom Kopfe zu entfernen. Die männliche Gestalt ist sehr zerstört, sie erscheint fast ganz nackt, starke Falten am Rücken sind sichtbar, doch wohl der Haut, die Scheide des Schwertes ist an der linken Seite ziemlich hoch horizontal angebracht.

Hinter dieser Gruppe ist ein Krieger mit einem Theil des Gesichtes unter dem Helm und ruhig gehaltenen grossen Rundschild mit dem Gorgonenhaupt in der Mitte sichtbar. Die Lanzenspitze tritt schräg hinter dem Helm hervor. Zu ihm gehört denn doch die geschlossene kräftige Hand, die einen senkrechten schmalen Gegenstand, jedenfalls nicht den Schaft der eben erwähnten Lanze umfasst. Man wird hier an den straff gezogenen Zügel des ihm zur Seite hervorspringenden Pferdes denken. Oder sollen wir eine Verwirrung des ausführenden Steinmetzen annehmen, welcher demselben Krieger eine schulternde und wieder eine senkrecht gehaltene Lanze zuschreibt?

Das Ross sprengt wie aus der Tiefe nach vorn schräg vor, den Kopf ganz seitwärts gewendet. Eine Amazone in lang herabfallendem ungeschürzten Chiton mit niederem Helm auf dem reichen, rundgeschnittenen Haar, beeilt sich das Pferd noch zu bändigen, wohl aber vergeblich gegenüber der gewaltigen Bewegung und der ruhigen Sicherheit jener männlichen Hand. Ueber den Rücken des Pferdes fällt ein Stück Gewand herab. Die ge-

sammte Gruppirung findet sich annähernd wieder auf den Sarkophagen von Salonichi und Mantua. Beide haben aber vor dem Pferd und der Schlussfigur noch, auf der Erde niedergestürzt, wie einen Bogen bildend, eine männliche Gestalt, von welcher wenigstens Reste auf unserem Relief nicht sichtbar sind, wenn ihre Möglichkeit in der vorhandenen Lücke auch zuzugeben ist.

Wenden wir uns von der Mitte rechtshin, so haben wir eine grosse, breit entwickelte Kampfscene zwischen einer berittenen Amazone und einem Hellenen, die unser volles Interesse in Anspruch nimmt. Linkshin sprengt in edelster Bewegung ein gewaltiges Pferd mit fliegender Mähne, den Kopf noch streng vom Zügel der Reiterin gehalten. Diese wird aber am Schopf gepackt und rückwärts wie seitwärts gezogen durch die ausgestreckte Hand des nackten, weit ausschreitenden Kriegers. Sein linker Arm steckt in der Handhabe des gewaltigen Rundschildes und hält zugleich eng angezogen das kurze gerade Schwert. Ein Helm bedeckte, scheint es, einst das Haupt. Auch die Amazone hat den linken Arm in der Handhabe des sichelförmigen Schildes, aber wie kraftlos gelähmt. Der kurze geschürzte Chiton lässt die linke Brust frei.

Hinter dieser Hauptgruppe finden wir drei Personen. Der Kopf einer Amazone wird sichtbar; ihr entgegen zeigt sich von der Rückseite ein jugendlicher Krieger mit Helm und die Chlamys, scheint es, um die linke Hand gewunden. Vor ihm sitzt auf dem Boden, das Haupt in die Linke gestützt, den rechten Arm gestreckt haltend, eine Amazone in phrygischer Mütze und Aermelgewand. Den Schluss bildet hier schräg seitwärts sichtbar eine männliche Gestalt in langem Gewand, das die linke Schulter freilässt; sie hält vor sich mit gestrecktem linken Arme einen tubaartigen Gegenstand hinaus, das linke Bein ist dabei vorgesetzt. Ob hinter oder über derselben noch ein Kopf oder Oberkörper einst vorhanden war, ist nicht zu bestimmen, ebensowenig ob zu den Füssen eine liegende Gestalt gebildet war, bestimmte Anhaltepunkte sind dafür nicht vorhanden.

Vergleichen wir damit die angezogenen Denkmäler, so ist auf dem Sarkophag von Mantua überhaupt die ganze Scene nicht zu finden, wohl aber auf dem von Salonichi, jedoch auch mit wesentlichen Abweichungen. Es fehlt der Krieger im Hintergrund, ebenso die sitzende kleine Amazone, statt dessen finden wir eine liegende Amazone und einen stehenden Krieger an den Ecken. Statt des wahrscheinlich die Tuba haltenden Mannes wird ein bärtiger Mann in Exomis und Schiffermütze sichtbar, also ein Odysseus oder Repräsentant des abschliessend gedachten Schifflagers.

Uebersehen wir noch einmal das Ganze der Darstellung, so fällt sofort am Relief von Mantua die gesuchte Sorgfalt der Nebendinge auf: die aus Thierfellen bestehenden Pferdeschabracken, der reich mit Linienornamenten verzierte Schild, die überzierlichen kleinen Doppelbeile. Ueberhaupt erinnert das Ganze vielmehr an einen Scheinkampf mit stumpfen Waffen, an ein Schaustück des Circus oder Amphitheaters als an eine heroische Kampfscene voll gewaltiger Leidenschaft. Schon bedeutend näher dem Charakter unseres Reliefs steht dasjenige von Salonichi, reicht jedoch nicht heran, bei der grossen Sorgfalt der Einzelgestalten, an den Schwung und die einheitliche Gruppirung desselben. Dass bei diesem endlich Karyatiden, die das Gebälk tragen, die ganze Darstellung abschliessen, ist noch hervorzuheben. Auch bei unserem Relief ist ein grosser Abschluss rechts und links von uns schon bemerkt worden, ich möchte speciell die stehende Amazone und den Tubabläser als dafür bedeutsam annehmen. Solche Tubabläser sind häufig auf Sarkophagreliefs, auch abgesehen von dem der Scene auf Skyros.

Von den auf derselben Tafel publicirten Fragmenten derselben Gesammtdarstellung kommt vor allem das Bruchstück *B* in Betracht, mit dem bereits hervorgehobenen wohl erhaltenen bekrönenden Gesims. Damit steht leider der traurige Zustand des Reliefs selbst in scharfem Contraste. Eine noch jugendliche männliche Gestalt mit umgeknüpfter, seitwärts herabhängender Chlamys, hat beide Arme gehoben; es scheint, als ob er einen breiten Stein zum Wurf bereit dicht über dem Kopfe halte.

Ihm gegenüber ist ein Amazonenkopf erhalten und die über ihm zum Schlage mit der Axt ausholenden Hände. Davor scheint ein grosser breiter Körper sich befunden zu haben, vielleicht ein zusammenbrechendes Ross. Zur Seite ist ein Stück Chiton noch sichtbar.

Fragment *D* gehört ebenfalls noch dem Obertheil desselben Reliefs mit Astragalen und Eierstab an. Ein Amazonenkopf mit gekräuseltem Haar (oder über den Kopf gezogenem Thierfell?) und einer Bipennis ist trefflich erhalten, davor zeigen sich Reste eines grossen Rundschildes.

Die anderen Fragmente bilden Mittelstücke der Reliefhöhe. Da ist auf *C* von einer über eine liegende Amazone hinwegsetzenden Amazone der Hauptkörper des Pferdes, das ganze rechte Bein der Amazone mit einem Stück Gewand und anliegender, hoch hinaufreichender Fussbekleidung sichtbar. Auf Fragment *E* schreitet rechtshin eine weibliche Gestalt aus; der volle, runde Oberschenkel nebst Gewandrest ist ganz unversehrt, mehr noch die Innenseite erhalten; ein Pferdeschweif und ein Schildrand sind dabei sichtbar. Von besonderer Zartheit der Behandlung ist Fragment *F*: eine edle nackte Jünglingsgestalt steht en face zur Seite eines linkshin ausschreitenden Pferdes. Man kann hier am ehesten an der vollen Sicherheit der Zugehörigkeit zweifeln, jedoch Maasse, Marmor und Art der Zerstörung sind entsprechend den anderen Resten. Und was die Situation selbst betrifft, so erinnere ich nur an den Fries von Phigalia und die herrlichen zarten Jünglingsgestalten darauf, insbesondere an jene edle Jünglingsleiche, die mit senkrecht herabhängenden Beinen aus dem Kampf getragen wird, oder an den verwundet herausgeführten jungen Helden [17]).

Die volle Sicherheit der Zugehörigkeit des im Louvre befindlichen Fragmentes ergiebt ausser dem bereits von Klügmann Bemerkten auch ein feinerer Vergleich der Stilweise. Das gewaltige, breitbrüstige Pferd mit dem gehobenen Kopfe, die Reiterin im geschürzten Chiton, welcher die rechte Brust freilässt, die rückwärts gestreckte Streitaxt, der grosse Rundschild, der die dahinter sich krümmend deckende männliche Gestalt im Gewand schützt, alles dies stimmt mit dem von uns schon Beobachteten überein.

Der Gesammteindruck dieser Fragmente entspricht durchaus nicht dem Charakter der Schmalseiten der Sarkophage mit ihrem frontalen Abschliessen des Kampfes oder einer ruhenden Episode, wie der Vereinigung von Achill und Penthesilea. Bilder gewaltiger Bewegung eines schwankenden Kampfes gehen auch hier an uns vorüber: Amazonen hoch zu Ross, im wüthenden Zweikampf, eine gefallene, über die die eigene Genossin hinweg sprengt, Griechen im angestrengtesten Kampf, werfend, sich deckend und endlich edle Jünglinge wie ermattet stehend. Man vergleiche nur damit die Nebenseiten des Sarkophags von Salonichi oder die schmalen Reliefgestalten aus Villa Borghese im Louvre [18])! Man sehe, wie hier Bogen schon zu beiden Seiten das Ende bilden, wie dort das stolz mit Phaleren geschmückte Pferd als Siegesbeute fortgeführt wird! Wir haben es bei unseren Bruchstücken noch nicht mit dem Finale oder dem Threnos wie am Schluss der Ilias zu thun, sondern mit Scenen aus weiter geführten Kämpfen.

Wiederholte Betrachtung des Originals im hellen Tageslichte und zu verschiedenen Tageszeiten haben mir den Unterschied von dem Stil des römischen Sarkophagreliefs klar vor Augen gestellt. Auch jene architektonische Bekrönung widerspricht durchaus der Weise des Abschlusses römischer Sarkophage. Andrerseits ergiebt eine Vergleichung mit den uns bekannten Amazonenfriesen grosser Architekturen — ich erinnere an den von Phigalia, vom Maussoleion, ja insbesondere noch an den viel zu sehr bisher vernachlässigten, gewaltig langen Fries vom Artemistempel zu Magnesia am Lethaeos —, dass diese durchaus breiter behandelt, gezogener, in einer Reihe gedacht sind. Allerdings der Fries von Phigalia, der im eng begrenzten Raum innerhalb der hypäthralen Tempelcelle angebracht war, nähert sich in den mehr gedrängten Gruppen dem unsrigen; immerhin ist der Unterschied auch da vorhanden.

[17]) *Anc. Marbles of the Brit. Mus.* IV. No. 14.

[18]) Clarac pl. 117B: 117: n. 504. 509.

So stehen wir gleichsam in der Mitte zwischen zwei Stilweisen, die den vollen Gegensatz der epischen und der dramatischen Composition in der Plastik zeigen. Matz hat nun in dem schönen von uns bereits erwähnten Aufsatz über einen Sarkophag von Patras im Anschluss an eine Beobachtung von L. Ross den unterscheidenden Charakter griechischer Sarkophagreliefs gegenüber den römischen dahin vor allem präcisirt, dass jenen durchaus ein monumentaler Charakter einwohne, dass das architektonische Gerüste eines freistehenden, nicht eingeschlossenen und nur künstlich beleuchteten Monumentes in den Vordergrund trete, daher sowohl der Untersatz als besonders das bekrönende Gesims mit freier, geschmückter Gliederung vorwalte, dass die Sculptur dagegen bescheidener auftrete, oft nur als ornamentale Behandlung von Kranzgehängen, von Candelabern, Kratern, gegenüberstehenden Thieren sich erweise, dass unter den mythologischen Darstellungen solche Themata vorwalten, welche wie Amazonenkämpfe, Kentaurenkämpfe, Thierjagden bekannte Friesgegenstände sind, oder dass ein mehr leicht spielendes Erotenleben sich darauf entfalte. Für die Amazonenreliefs ist es nun schon bezeichnend, dass wir zwei Sarkophage kennen mit Darstellungen auf allen vier Seiten, den berühmten Wiener, aus Ephesos oder dem Peloponnes stammend [19]), und den oben erwähnten von Monte Leone in Calabrien. Bei jenem ist allerdings die Repetition derselben Darstellung auf der zweiten Langseite befremdend und weist auf eine freie Stellung des Monumentes zugleich hin, jedoch wohl so, dass man nicht herumzugehen pflegte, sondern nur von einer der beiden Seiten ihn betrachtete. So wird für unsere Fragmente es durchaus wahrscheinlich, dass wenn sie sich als Theile eines grossen Sarkophagreliefs durch bestimmte neue Beobachtungen oder weitere Fragmente sicher erweisen sollten, sie in der That zu einem solchen freistehenden, ringsum geschmückten Monument gehörten.

Für die plastische Darstellung überhaupt in späterer griechischer Zeit ist aber unser Relief von besonderem Interesse. Es erweist den fortdauernden oder vielmehr bewusst wirkenden Einfluss des griechischen Reliefstiles der grossen Kunstepoche des Atticismus auf die spätere Kunst, besonders in Athen. Die eigenthümliche Einfachheit und Schlichtheit der Gestalten, ihr ideales, einfaches, nicht national fremdartig gefärbtes Kostüm, die Bedeutung des Pferdes neben dem Menschen, das Festhalten an der älteren heroischen Bewaffnung sind dafür Beweis. Wie ganz anders zeigt sich uns darin der Wiener Sarkophag, dieses bedeutsame Werk der alexandrinischen neuesten Zeit [20]) bei allem Schwung und voller Herrschaft des Technischen!

Klügmann bringt unsere Composition in feinsinniger Weise in Beziehung mit der Composition am Bathron des Zeus im Olympieion zu Athen aus Hadrians Zeit [21]). Diese Bildwerke waren von Gold (*ποιήματα χρυσᾶ*), ob nicht geradezu Rundfiguren auf freiem Hintergrund befestigt? Mir scheint es bedenklich, Werke, wie unser Relief, wie die jüngeren von Salonichi und das noch spätere von Mantua als Nachahmungen jener Composition hadrianischer Zeit zu betrachten. Ich glaube, wir werden auf ein älteres Urbild aus der Zeit der athenischen Restauration in Augustischer Zeit etwa zurückgeführt.

Heidelberg, August 1876. B. Stark.

[19]) Bouillon *Musée de sculpture* III. pl. 80 und Sacken die antiken Sculpturen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinets S. 8 ff. Taf. II. III.

[20]) Vgl. mein 'Nach dem Griech. Orient' S. 36, 37.

[21]) Paus. I. 17. 2.

DIE GEGENSTÜCKE IN DER CAMPANISCHEN WANDMALEREI.

(Vgl. oben S. 1.)

II. Der innere Bezug zwischen Gegenstücken.

Wenn, wie oben nachgewiesen wurde, der ornamentale Zweck der Wandbilder als erstes und wesentlichstes Moment äussere Uebereinstimmung der Gegenstücke, also gleiche Grösse, gleiche Scenerie des Hintergrundes, gleiche Anzahl und Gruppirung der Figuren forderte, so ist damit die Rücksicht auf den inneren Bezug derselben, die der modernen Auffassung leicht als das Wichtigere erscheint, von selbst zu einer sekundären gemacht. Man würde also zu dem oft ausgesprochenen Urtheil über Laune und Willkür, von der die campanischen Stubenmaler bei Zusammenstellung der Pendants sich hätten leiten lassen, auch dann nicht berechtigt sein, wenn bei solchen Bildern, die jener ersten Rücksicht genügen, ein innerer Bezug überhaupt nicht nachweisbar wäre. Der antike Maler wählte eben nach anderen Gesetzen als der moderne, der Stubendekorateur nach anderen, als der Künstler, der Tempel und Säulenhallen schmückte. Trotzdem erleidet auch in Bezug auf den inneren Zusammenhang der Gegenstücke jenes Urtheil bei näherer Prüfung eine bedeutende Einschränkung. Zufall und Laune haben, selbst wenn man von jenem obersten Gesetz absieht, lange nicht einen so weiten Spielraum gehabt, als man gewöhnlich annimmt. Es lässt sich vielmehr eine stattliche Reihe von Gegenstücken aufführen, die ihrem Inhalte nach auf das engste zusammengehören [1]); ja in manchen Häusern machen die Gemälde der Haupträume gradezu einen einzigen grossen Bilder-Cyclus aus. So wird man beispiels-

[1]) Am zahlreichsten sind die Darstellungen aus dem troischen Kreise, welchem ausser den im Text gleich zu nennenden Gegenstücken noch folgende angehören:

a. 259—1318—1319 Hephästos schmiedet mit zwei Kyklopen Achills Waffen — Hephästos zeigt der Thetis den Schild — Thetis mit den Beinschienen auf einem Seekentaur, der den Schild trägt.

b. 1310—1391 *b* — 1331 Paris und Helena — Priamos und Kassandra — Odysseus und Penelope, drei Bilder, deren Erklärung im Einzelnen bisher noch nicht gelungen, deren Bezug auf die troischen Sagen jedoch unzweifelhaft ist. (Ueber den Parallelismus in der Composition dieser Bilder s. oben S. 5 Anm. 7*e*.)

c. 1284 — 1336 — 1296 Parisurtheil — Orestes auf Tauris (Fragment) — Achill auf Skyros.

d. 1313 — 1285 — † Hektor, Paris und Helena — Parisurtheil — drittes Bild zerstört.

e. 1130 — † — 1282 Befreiung der Hesione — Parisurtheil.

f. 1297 — 1307 Achill auf Skyros — Achills Streit mit Agamemnon.

g. Arch. Zeit. 1870 Taf. 36 Achill in Aulis — Achill und Troilos, so Helbig Nachtrag S. 460, von Heydemann auf Herakles, an den die Kleidung zu denken verbietet, bezogen. Dass die männliche Person auf beiden Bildern dieselbe ist, lehrt ihre übereinstimmende Tracht.

h. 1299 — 1329 Achill unter den Töchtern des Lykomedes — Odysseus bei Kirke. Auch 1323 (Fragment) stellt vermuthlich Achills Waffnung in Gegenwart der Thetis dar, wie sein Gegenstück (oben S. 6 Anm. 7*r*) die des Hektor in Gegenwart der Andromache.

Nächst dem troischen ist der bacchische Kreis am zahlreichsten vertreten.

i. 565 — 1140 — 379 Bacchisches Tropäon — Herakles im Thiasos bei Omphale — Thiasos mit dem Dionysosknaben. Auch die sechs kleineren Bilder, welche diese grossartigen Compositionen umrahmen, 757 — 759 — 760 — 766 — 767 — 768 stellen Scenen dionysischer Festlust dar: das interessanteste Beispiel eines einheitlichen Schmuckes für ein Trinkzimmer (Arch. Zeit. 1873 S. 48).

k. 1138 — 1238 Herakles trunken bei Omphale — Silen und Satyr, wahrscheinlich zu einem Ariadne-Dionysos-Bilde gehörig.

l. 547 — 548 Satyr mit Bacchantin — Satyr mit Bacchantin, auch in der Composition identisch: die Bacchantin liegt beidemal auf den Knieen, dort dem Satyr zu-, hier von ihm abgewendet, und erhebt flehend die Rechte.

m. 1372 — 1356 — 1240 Hermaphrodit auf Silen gestützt — Narkissos (hermaphroditisch) — Dionysos und Ariadne (oben S. 5 Anm. 7f).

n. 1369 — 1373 — † Hermaphrodit mit Priap — Hermaphrodit auf Silen gestützt.

o. 1371 *b* — 407 (Fragment) Hermaphrodit mit Silen und Bacchantin — Eros und Pan ringend, wobei, wie auf verwandten Darstellungen, Silen und Bacchantin als Zuschauer gegenwärtig waren.

Dem Inhalte nach gehören auch die oben S. 4 Anm. 5*h*, *p*, *q*, *r*, *bb*, *dd* aufgeführten Bilder mit Endymion, Ganymed, Kyparissos und ähnlichen Jünglingsfiguren zusammen, obwohl den Maler bei ihrer Zusammenstellung wohl mehr die äussere Uebereinstimmung der Composition leitete.

Gegenstücke aus andern Cyklen, zum Theil längst anerkannt, sind:

p. 826—325 Eros gefesselt wird von einem Mädchen der

weise nicht Zufall, sondern bewusste Wahl des Malers anerkennen, wenn von fünf grossen Bildern eines 1870 aufgedeckten Hauses (Bull. 1871 p. 200 sq.) nicht weniger als vier sich auf Abenteuer so nahe verwandter Helden wie Bellerophon und Herakles beziehen: im Atrium Bellerophon und Proitos — Herakles und Hesione, im Triklinium Bellerophons Abschied von Stheneboia[2]) mit dem Chimäraabenteuer zu einem Doppelbild vereinigt — Herakles und Nessos. Zwischen beide letzteren hat der Maler als Mittelbild einen Amazonenkampf gestellt, wobei er dem Helden eine vollständig römische Rüstung gegeben hat; ist es Zufall, dass zu den Abenteuern Bellerophons auch ein Kampf mit Amazonen gehört? Ich denke, der Maler hat in seiner mythologischen Bildergallerie auch dieses Abenteuer Bellerophons dargestellt gefunden und nur die Rüstung aus seiner Modellkammer zugegeben.

Mit besonderer Vorliebe sind die Gegenstücke solcher Bilderreihen den troischen Mythen entnommen. Vornehmlich reich daran sind — von dem sogenannten Venustempel, der als öffentliches Gebäude nicht in diese Untersuchung gehört, abgesehen — die *casa di Sirico* (1266 Mauerbau mit Apoll und Poseidon — 1316 Hephaistos und Thetis, 1386 Paris von Dienerinnen geschmückt — 1383 Aeneas verwundet, auch wohl das unerklärte 1396, mit den beiden letztgenannten in demselben Zimmer, 1300 Achill auf Skyros — 1387 unerklärt, vermuthlich auch das gleichfalls noch nicht gedeutete 1388^b zwei Phrygier)[3]) und die *casa del poeta,* welche ja die *casa omerica* κατ' ἐξοχήν ist. Diese hat zwar nicht sowohl von der Fülle als von der Bedeutung der darin gefundenen homerischen Gemälde ihren Beinamen erhalten, denn von den in Betracht kommenden fünf Bildern des Atriums liessen sich bisher nur zwei direkt auf Homer zurückführen; allein sie verdient den Namen mit vollem Recht: so unmittelbar wie diese beiden Gemälde veranschaulichen uns keine andern unter den campanischen die Dichtung Homers, und ein drittes, dessen unscheinbare Reste erst jetzt verständlich geworden sind, schliesst sich ihnen darin an.

Aphrodite zugeführt — Ueber Aphrodite und Ares schwebt Eros, in den Händen seine Fessel schwingend. Verwandt damit ist:

q. 825—329 Eroten im Käfig eingesperrt — Aphrodite und Ares.

r. 800—777 Eroten und Psychen Kränze zum Fest flechtend — Eroten und Psychen die Vestalia feiernd (Arch. Zeit. 1873 S. 47).

s. Erotenfries, Arch. Zeit. 1873 Taf. 3.

t. 773—775—776 Eroten und Psychen mit Festvorbereitungen, Errichtung eines Tropäons, Schmückung von Statuen beschäftigt.

u. 124—249^b—1255 Europa — Aktäon — Theophane (oben S. 4 Anm. 5*v*).

v. 226—1291 Olympos von Marsyas — Achill von Cheiron unterrichtet (oben S. 3).

w. 1219—1205 } Theseus und Ariadne — Pasiphae und
x. 1206—1211 } Dädalos, kretische Sagen.

y. 215—1217 Theseus in Unterredung mit Ariadne — Theseus verlässt Ariadne. Jenes Bild, schon von Gerhard richtig gedeutet, bezieht Helbig auf Apoll und Daphne, gewiss mit Unrecht, denn die Kleidung beider Figuren ist bis in alle Einzelheiten mit der auf 1217 identisch. Theseus ist beidemal bekränzt und mit röthlicher Chlamys bekleidet, Ariadne hat über den Schenkeln hier wie dort einen grünen, violett gefütterten Mantel.

z. 1455—1458 Dichter und Schauspieler — Dichter und Mädchen.

aa. 1466—1474 }
bb. 1469—1399 } Tragödien- und Komödienscenen.
cc. 1465—1470 }

dd. 1447—1438 Hetärenscenen.

ee. 1018—1020 Unerklärt: Wassergottheiten.

ff. 1707—1774 Fischstücke. Mittelbild (bei Helbig ausgelassen): gläsernes und goldenes Geräth, passende Trikliniumsdekoration.

Unberücksichtigt habe ich die Götterattribute gelassen, die nicht selten nach bestimmten Rücksichten gepaart sind: des Zeus und der Hera, des Apoll und der Artemis u. s. w. Auch Zusammenstellungen einzelner Musen, des Helios und der Selene, Amazonen, Niken, reitende Jünglinge u. Ä. sind übergangen. Ueber Landschaftsbilder mit entsprechenden mythologischen Darstellungen s. o. S. 6.

[2]) Diese Deutung ist neuerdings bestritten worden, ohne dass eine befriedigendere vorgeschlagen wäre. Ich komme auf das Bild unten zurück. Dass die untere Scene dem Bellerophonmythus angehört, wird von Allen anerkannt.

[3]) Zu 1388^b bildet 1378, ein von Helbig als "musikalischer Wettstreit" bezeichnetes Bild, das Gegenstück: ein Mann in langärmeligem Chiton sitzt auf einem Sessel, eine Kithar auf seinen Schooss stützend, vor ihm steht eine Figur (die Helbig wohl der Kleidung wegen für weiblich hält, mir scheint sie männlich zu sein) gleichfalls im Aermelchiton und spielt eine Schildkrötenlyra. Beide Figuren sind bekränzt. Der Umstand, dass ebendieselben Gegenstücke sich auch in der *casa del citarista* 1388—1378^b (publicirt auf Taf. XVIII des Helbigschen Atlas) finden, legt es nahe, an einen inneren Zusammenhang beider Bilder zu denken, wenn nicht auch hier wieder die Symmetrie der Composition so auffallend wäre — selbst die mit einer Tänie umwundene Säule rechts im Hintergrunde ist beiden gemeinsam —, dass sie allein ihre Zusammenstellung rechtfertigte.

Ursprünglich bestand der Bilderschmuck des Atriums aus sechs grösseren Gemälden, je eins zu Seiten des Eingangs, je zwei an den Langwänden. Die Rückwand entbehrte malerischen Schmuckes, da das Tablinum in ganzer Breite nach dem Atrium zu sich öffnete, und so von derselben nur ein ganz schmales Stück übrig liess. Von diesen sechs Gemälden waren die drei zur Rechten des Eintretenden der Hauptsache nach unversehrt, die übrigen nur in geringen Fragmenten erhalten. Richtig gedeutet wurden sogleich die beiden Bilder der rechten Langwand: 1309 Uebergabe der Briseis, 1308 Einschiffung der Chryseis [4]). Für das dritte, an der Eingangswand (119), fand Helbig die Deutung auf den *ἱερὸς γάμος* des Zeus und der Hera. Das Bild klingt an die Schilderung Homers von der Liebesbegegnung beider Götter auf dem Ida (Ξ 292 ff.) an, wie Homers Schilderung an die alten Hymnen auf jene Hochzeit; daher die früheren verfehlten Erklärungen. Das Gegenstück, an der linken Seite des Eingangs, war schon bei der Aufdeckung kaum noch zur Hälfte vorhanden. Doch lässt sich noch heute aus der Beschaffenheit des Bewurfes entnehmen, dass es nicht, wie Helbigs Beschreibung (294) vermuthen lässt, nur die eine stehende Figur der völlig entkleideten Aphrodite, sondern dieser gegenüber noch eine zweite enthalten haben muss. Durch die eine Figur, die nicht in der Mitte der Wand, sondern ziemlich weit links davon steht, wäre der vorhandene Raum in höchst unsymmetrischer Weise nur zu einem Drittel ausgefüllt worden, erst eine ihr gegenüber befindliche zweite deckte ihn genügend. So war denn auch in den Restaurationen dieser Wand, die ich im Museum zu Neapel sah, der Aphrodite stets eine männliche und zwar sitzende Figur beigegeben. In wie weit dies auf alte Spuren zurückgeht, lässt sich heute nicht mehr erkennen, sicher aber hat der Restaurator damit das Richtige getroffen, denn es ist gewiss in diesem Bilde, wie in seinem Gegenstück, eine Liebesbegegnung dargestellt gewesen: Aphrodite und Anchises, wie davon der homerische Hymnus singt, oder Aphrodite und Ares.

Es ist dies eine Vermuthung, der nach den früheren Auseinandersetzungen über den Parallelismus der Gegenstücke äussere Wahrscheinlichkeit nicht abzusprechen sein wird. Dort Zeus, hier Ares oder Anchises ruhend, dort Hera in keuschem Bangen, hier Aphrodite in verlockender Schöne nahend Wenn dort noch Peitho, oder wie man die Brautführerin nennen will, hinzugefügt ist, so liegt das an der beträchtlich breiteren Wandfläche, die der Maler dort füllen musste: ein Unterschied, den schon der kleine Plan bei Overbeck *Pompeji* [3] S. 250 erkennen lässt. Die Vermuthung wird aber auch noch durch eine andre Beobachtung gestützt.

Das Widerspiel zwischen der Hingabe der gefälligen Liebesgöttin und der Zurückhaltung jungfräulicher Gottheiten hat wie die Dichter gewiss auch die Maler lebhaft beschäftigt. Unter den Gegenstücken in Pompeji scheinen nicht wenige diesen Gegensatz deutlich auszusprechen. Zweimal (237. 239), wenn ich recht gezählt habe, hat Artemis, die jungfräuliche, auf pompejanischen Wandbildern nicht ihre gewöhnliche Tracht, kurzen Chiton und Jagdstiefel, sondern ist mit einem bis auf die Füsse herabwallenden Gewande bekleidet, das erste Mal einer Aphrodite (292) gegenüber, die, im Begriff sich völlig zu entblössen, mit der Rechten ihren Mantel fortzieht; das zweite Mal als Gegenstück zu einer Leda (150), die den Schwan gegen ihren Schoss drückt. Ist hier der Maler nur wegen des Gegensatzes zwischen einer nackten und einer bekleideten Frau von der traditionellen Tracht der Artemis abgewichen, oder ist er sich des inneren Gegensatzes beider Figuren bewusst gewesen? Obgleich sehr geneigt, die äusserlichsten Momente als die entscheidendsten anzusehen, möchte ich doch angesichts einer so seltenen Abweichung, die bei 239 O. Jahn sogar die Deutung auf Artemis aufgeben und die auf Penelope vorschlagen liess, hier das letztere

[4]) Diese bisher mit seltener Einmüthigkeit gebilligte Deutung ist neuerdings von Brunn in den Troischen Miscellen (Ber. d. bayer. Akad. d. W. 1868 II S. 217 ff) abgewiesen und das Bild auf die Entführung der Helena bezogen worden; für das erste Bild hält auch Brunn an der Erklärung auf Briseis fest. Die obige Auseinandersetzung wird darthun, wie gegründet die alte Deutung ist, die auch Helbig mit Recht festhält. Brunns Erklärung hat bisher nur Overbecks Zustimmung gefunden, der sie Pompeji [3] S. 251 "nicht unwahrscheinlich" nennt.

glauben, zumal auch die folgenden Gegenstücke erst unter diesem Gesichtspunkt recht begreiflich werden. Die interessanten Darstellungen aus dem Artemismythos, welche zwar noch der mythologischen Benennung harren, ihrer Bedeutung nach aber zweifellos sind und die Abweisung eines Liebesantrages von Seiten der keuschen Göttin zum Gegenstande haben, finden sich nicht weniger als dreimal in gleicher Weise mit den anmuthigen "Erotennest"-Bildern gepaart, welche die halbentblösste Aphrodite mit einem ihrer Lieblinge in zärtlicher Umarmung und in Betrachtung eines Nestes, der echten Gabe Verliebter, versunken zeigen (254—821, 253—823, 255 und ein von Helbig ausgelassenes Fragment, oben S. 5 Anm. 7*i*). Auch hier ist der Gegensatz zwischen der spröden Göttin, die den Jäger abweist, und der willigen, die mit ihm kost, wohl kein zufälliger. Gewagter schon könnte es scheinen, Gegenstücke wie Aphrodite und Geliebter — Selene und Endymion, die sich zweimal (822 Erotennest —961, 317 Aphrodite und Ares — 957) finden, in diesen Kreis zu ziehen; doch ist bei der nahen Verwandtschaft zwischen Selene und Artemis, die hier im Widerspruch zu ihrer sonstigen Auffassung die Freuden der Schäferstunde gleich der Liebesgöttin geniesst, ein solcher Zusammenhang wohl möglich[5]).

Auf jeden Fall also wäre eine Aphrodite, die sich Ares oder Anchises in vollem Reize zeigt, und eine Hera, die vollbekleidet in bräutlicher Scheu dem Göttervater naht, ein Gegensatz ganz im Geiste der campanischen Kunst und beide Bilder könnten grade um dieses Gegensatzes willen vom Maler auf die entsprechenden Seiten der Eingangswand verwiesen worden sein.

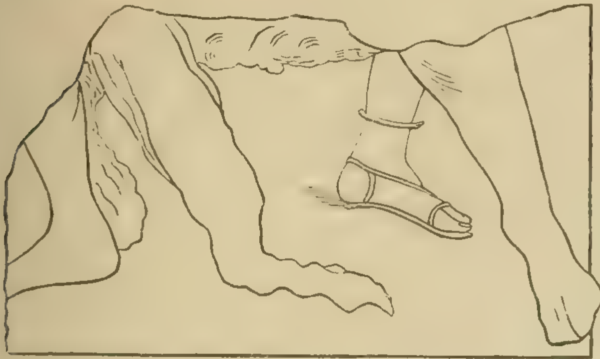
Diesen beiden Göttervermählungen aber reiht sich nun im nächsten Gemälde (1092) noch eine dritte an. Der erhaltene untere Theil desselben lässt einen Triton erkennen, der in der Rechten eine Peitsche, in der Linken die Zügel eines (schon bei der Aufdeckung bis auf den einen Huf zerstörten) Seepferdes hält. Auf dem Pferde sass eine männliche Figur, welche auf ihrem Schoosse eine mit Fussspangen geschmückte Frau hielt, eine Situation, die sich aus den Resten der Beine noch heute mit voller Sicherheit entnehmen lässt. Ein Eros, der unterhalb dieser Gruppe auf einem Delphin reitet und mit Anstrengung den Dreizack in beiden Händen hält, giebt die Benennung der männlichen Figur an die Hand. Es ist Poseidon, dem er hier den Dreizack abgenommen hat, wie anderswo dem Ares den Helm oder dem Herakles die Keule, weil jener eine andere Last, die entführte Jungfrau, zu tragen hat. Ob in dieser mit O. Jahn Amymone oder mit Stephani Amphitrite zu erkennen sei, darüber lässt sich streiten. Sicher ist nur, dass der Eros auf eine Liebesentführung und der Dreizack auf Poseidon hinweist; nach den vorbetrachteten Gegenstücken aber wird man sich auch hier für die legitime Gattin des Meerbeherrschers Amphitrite entscheiden.

Wie die eben besprochenen hängen nun auch die drei noch übrigen Gemälde des Atriums eng zusammen. Das erste derselben auf der r. Langwand (1309), die Entführung der Briseis, ist wundervoll aus den Elementen der homerischen Erzählung *A* 329—348 componirt. Patroklos führt Briseis aus dem Zelt, *ἣ δ' ἀέκουσ' ἅμα τοῖσι γυνὴ κίεν*, gesenkten Hauptes, züchtig den Schleier, der ihr Hinterhaupt bedeckt, in der Höhe der Wange mit der Rechten haltend[6]). Gesenkten Hauptes wie Briseis

[5]) Wenn wir es bei den campanischen Bildern nicht mit Erzeugnissen des Handwerks, sondern mit Schöpfungen von Künstlern zu thun hätten, würde ich nicht anstehen noch andere Gegenstücke aus diesem Gesichtspunkt zu erklären. Wenn beispielsweise einem Endymionbilde (956) Phädra und Hippolytos (1245) gegenübergestellt ist, so könnte der keusche Jünger der Artemis wohl an die Stelle der Göttin selbst gesetzt und die Schäferstunde der Göttin dort zu der Strenge ihres Jüngers hier in einen beabsichtigten Gegensatz gebracht sein. Oder wenn ein Aktäonbild (250) zu einem Polyphem, der Galatea umarmt und gegen seinen Schooss drückt (1052), das Pendant bildet, so könnte auch hier der — sehr kräftig ausgedrückte — Erfolg der Liebesmüh und die Strafe, die der blosse Anblick der badenden Göttin nach sich zieht, in gleichem Sinne gegenübergestellt sein. Dem, der auf der Jagd nach Pendants sich in solche Antithesen hineingedacht hat, erscheinen sie ungesucht und einleuchtend; doch ist es vorläufig gerathener, den campanischen Malern hierin nicht zu viel zuzumuthen.

[6]) Dieser unzählig oft, besonders auf Grabsteinen, wiederkehrende Gestus ist meines Wissens bisher nicht richtig verstanden worden. Weder ein Zurückschlagen des Schleiers, wie die Einen, noch ein völliges Zusammenziehen desselben vor dem Gesicht, wie die Andern wollen, ist damit angedeutet, sondern

schreitet auf dem nächsten Bilde (1308) Chryseis der Schiffsleiter zu, geleitet von einem Knaben und einem Diener. Wie dort Achill, sieht hier Agamemnon [7]) im Hintergrunde der Fortziehenden nach: *Ἀτρείδης δ᾽ ἄρα νῆα θοὴν ἅλαδε προέρυσσεν — ἀνὰ δὲ Χρυσηίδα καλλιπάρηον εἷσεν ἄγων* sagt Homer wenige Verse vorher (308 ff.). Und wieder wenige Verse weiter singt der Dichter von dem Streite beider Fürsten *ὥς τώ γ᾽ ἀντιβίοισι μαχησαμένω ἐπέεσσιν ἀνστήτην* (304) und ihn stellt unser letztes Bild dar, wie es die bisher von Allen vernachlässigten Reste desselben unzweifelhaft darthun [8]):



Es genügt einen Blick auf das schöne in Helbigs Atlas Taf. XI a abgebildete Fragment aus der *casa dei Dioscuri* zu werfen, um zu erkennen, dass die beiden weit auseinandergestellten Füsse mit dem Chitonzipfel dem heftig ausschreitenden Achill und der mit einer Spange geschmückte und vom flatternden Gewande umwallte Fuss der Athena angehören. Das andre Stückchen Gewand hinter dem rechten Fuss Achills rührt von der sitzenden Figur Agamemnons her, die auf dem Bilde aus dem sogenannten Venustempel (abg. bei Steinbüchel Antiquarischer Atlas VIII B 1) vollständig erhalten ist. Auch diese Composition schliesst sich aufs engste den Worten Homers an; auch bei ihm ist es ja Athene, die Achills ausbrechende Wuth dämpft (*A* 220).

So besitzen wir in diesen drei Gemälden den Anfang eines umfassenden Cyclus von Compositionen aus der Ilias, der an Lebendigkeit der Gruppen und Schönheit der Ausführung unter den pompejanischen Wandbildern nur wenig Ebenbürtiges hat. Andre Reste dieses Cyclus sind in den Gemälden der Porticus des sogenannten Venustempels erhalten, von denen nur zu bedauern ist, dass sie heute nicht mehr erkennbar und in keinen bessern Publikationen auf uns gekommen sind, als in den ungenauen Stichen bei Steinbüchel. In der Geschlossenheit seines Bilderschmuckes aber wird das Atrium der *casa del poeta* stets ein hervorragendes Beispiel dafür sein, dass bei wirklich künstlerisch ausgeführten Wandgemälden die Gegenstücke auch durch ein inhaltliches Band mit einander verknüpft waren [9]).

einfach die *αἰδώς* einer Frau, die nicht *circumtulit alta superbos oculos*, wie Niobe bei Ovid (*Metam.* VI 170), sondern züchtig einhergeht, wie Penelope, die den Freiern naht (*α* 334) *ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα.* Genauer lassen sich diese Worte gar nicht illustriren, als durch jenen auf Bildwerken so beliebten Gestus. Die Erklärer des Homer, mit den Bildwerken nicht vertraut, fassen sie gleichfalls unrichtig "als ein theilweises Zurückschlagen des Schleiers", auch die Scholiasten wissen damit nichts anzufangen.

7) Dass diese Figur nicht Achill sein kann, wie Helbig meint, lehrt Vers 306, nach welchem Achill gleich nach dem Wortwechsel zu seinem Zelt und seinen Schiffen zurückkehrt. Bei einem so genauen Anschluss an die Worte Homers würde der Maler eine solche Abweichung sich nicht gestattet haben.

8) Die Reste des Bildes hatte ich 1871 abgezeichnet. 1875 waren dieselben noch so weit sichtbar, dass Hr. Dr. Robert, der auf meine Bitte mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit eine Revision meiner Skizze vornahm, von denselben eine Durchzeichnung anfertigen konnte, nach welcher der im Text gegebene Holzschnitt corrigirt ist.

9) In einem so geschlossenen Cyclus würde Brunns Deutung des Chryseisbildes auf die Entführung der Helena keine Stelle finden, auch wenn sie besser begründet wäre, als Brunn sie begründet hat. Dass die Einschiffung der Chryseis bedeutungsloser sei, als die Entlassung der Briseis und der Streit der Könige, wird man schon an sich schwerlich, sicherlich nicht bei einer Bilderreihe zugeben, die alle hervorragenden Scenen des ersten Buches der Ilias umfasste. Der Mangel des Schleiers aber, den Brunn gegen die Deutung auf Chryseis geltend macht, wiegt doch für seine angebliche Helena noch viel schwerer. Wenigstens verstehe ich das Zwingende seiner Behauptung nicht, dass das Fehlen des Schleiers bei der Helena auf pompejanischen Bildern eher zu rechtfertigen sei, als bei der Chryseis. Auch das muss im höchsten Grade auffallen, dass von den vier gegenwärtigen Männern kein einziger als Troer charakterisirt ist. Gewiss ist Paris oft in griechischer Tracht dargestellt, auf campanischen Wandbildern jedoch so selten — mir ist ein einziges Beispiel in einem Friese bekannt — dass es für ein so ausgeführtes Bild gewiss eines besonderen Nachweises bedürfte, weshalb hier der Maler von der sonst streng festgehaltenen phrygischen Tracht auch bei den Gefährten des Paris — von diesem selbst soll nur die Hand im Schiffe erhalten sein —

Allerdings lässt sich von künstlerischer Ausführung des Bilderschmuckes bekanntlich nur bei den allerwenigsten Häusern Campaniens reden. Bei weitem das Meiste ist ja handwerksmässige Dutzendarbeit, und es fragt sich, ob diese nicht jede Rücksicht auf den innern Zusammenhang fallen gelassen und bei Auswahl der Gegenstücke nur auf den äusseren Parallelismus gesehen hat. Dass dies im bisher angenommenen Umfange nicht der Fall ist, beweist schon das in der ersten Anmerkung gegebene Verzeichniss inhaltlich zusammengehöriger Gegenstücke. Dasselbe wird sich aber nach gewissen Gesichtspunkten hin noch beträchtlich erweitern lassen.

Schon oben (S. 6. S. 4 Anm. 4*ku*) ist darauf hingedeutet worden, wie wenig genau es die campanischen Maler mit der mythologischen Wahrheit nehmen. Wenn sie den menschenleeren Kaukasus mit Tempeln und Statuen beleben, die eingekerkerte Danae in eine heitere Waldlandschaft versetzen, Ganymed zu einem Schwertträger, Theseus zu einem Hirtenknaben machen, so beweist das eine Verflüchtigung des ursprünglichen mythologischen Gehalts, die bei Beurtheilung von Pendants nicht aus den Augen gelassen werden darf. Unter den Händen der rastlos malenden Handwerker brauchten sich die Mythen ab und verloren, ohne ihr äusseres Gepräge einzubüssen, allmälig ihren reichen inneren Gehalt. Deshalb wird man bei den Bildern nicht lediglich das Wesentliche des Mythus, so zu sagen seinen Brennpunkt, sondern oftmals etwas Accidentelles, einen einzigen der vielen vom Brennpunkt ausgehenden Strahlen ins Auge fassen müssen, um der Absicht des Malers nahe zu kommen und den Zusammenhang der Pendants zu errathen.

Andrerseits aber darf auch nicht vergessen werden, bis zu welcher Vertrautheit mit den Mythen das unausgesetzte Produciren Maler und Beschauer führen musste. Gleich der halbverlöschten Legende einer lang coursirenden Münze, deren Werth auch ohne erkennbares Werthzeichen Jedem bekannt ist, genügte dem antiken Beschauer ein flüchtiger Umriss, ein kleiner Bruchtheil, um die ganze Composition und ihren Inhalt zu erkennen. Bei dem Endymion mochte Selene, bei der Danae die Fischer, beim Parisurtheil nicht weniger als alle drei Göttinnen fehlen (S. 8), der Inhalt der Bilder war auch so einem Jeden verständlich. Dieses unbewusste Ergänzen eines blos angedeuteten oder nicht abgeschlossenen Vorganges führte naturgemäss weiter zur Ergänzung des einzelnen Vorganges selbst. Der Maler wie der Beschauer sah im dargestellten Moment die Andeutung eines in allen Theilen ihm wohlbekannten Ganzen; er schaute rückwärts auf dessen Ursachen und vorwärts auf die Folgen und so erschloss sich ihm ungesucht ein Zusammenhang mit dem scheinbar heterogenen Gegenstück auch da, wo wir, in Deutung und Würdigung des Einzelnen befangen, einen solchen oft mühsam erst suchen müssen und in Folge dessen natürlich geneigt sind, ihn auch für gesucht zu halten.

So wirken bei den Gegenstücken auf der einen Seite Verflüchtigung des mythologischen Gehaltes,

abgewichen sei. Am meisten aber befremdet die Behauptung Brunns: der Umstand, dass in dem Gegenstücke Briseis dargestellt ist, spreche eher gegen als für die Deutung auf Chryseis. Denn "in frei einander gegenübergestellten Bildern liebten es die Alten keineswegs, zeitlich sich so nahe berührende Facta darzustellen, dass das eine gewissermaassen die Fortsetzung des andern bildete. Denn das Beziehungsreiche im weiteren Sinne wird durch solche Nachbarschaft beschränkt und in zu enge Grenzen eingeschlossen. Nur ausführliche Cyclen bilden hier eine Ausnahme. Lieber wählten sie entweder weiter von einander abliegende Momente, die sich verhielten wie Anfang und Ende, Ursache und Wirkung, oder sie zogen selbst bei solchen Parallelbildern nicht selten vor, die Gegenstücke nicht aus einem und demselben Mythenkreise zu wählen, sondern der einen Scene eine poetisch-mythologische Analogie aus einem andern Kreise gegenüberzustellen." Man fragt sich, woraus Brunn dieses Gesetz abgeleitet hat. In seinem schönen Aufsatz über den Parallelismus in der Composition altgriechischer Kunstwerke (Rhein. Mus. 1847 S.321) steht nichts davon, und schwerlich wären Bilderreihen wie die des Panänos oder die am amykläischen Thron, welche oft viele Compositionen hintereinander aus demselben Mythenkreise z. B. des Herakles enthalten, geeignet dasselbe zu stützen. Für die campanischen Wandgemälde aber gilt es in dieser Allgemeinheit ebensowenig; Gegenstücke aus dem bacchischen oder trojanischen Kreise (Schmiede des Hephästos — Hephästos und Thetis — Thetis mit den Waffen), wie sie Anm. 1 aufgezählt sind, beweisen deutlich, dass die Maler es keineswegs verschmäht haben zeitlich nahe liegende Facta auf Pendants darzustellen. Und nicht nur dies; selbst einheitliche Compositionen haben sie, wie dies unten des Näheren dargelegt werden soll, zerrissen und die Theile als selbständige Pendants verwendet.

auf der andern eine gewisse Concentrirung desselben zusammen, uns den Faden zu verdecken, der sie miteinander verbindet, und wir müssen zufrieden sein, wenn wir nur in einzelnen Fällen den einen oder andern Vorgang noch heute beobachten können.

Wenn im Vestibulum der *casa di Meleagro* Meleager und Atalante (1163), zu ihren Füssen den todten Eber, der Demeter (362) gegenübergestellt sind, welche von Hermes einen vollen Beutel in Empfang nimmt, so zeigt diese, alles idealen Inhalts bare Darstellung auf das deutlichste, dass auch bei jenem Bilde dem Maler nicht die ergreifenden Scenen vorschwebten, zu welchen die Liebe zwischen Meleager und Atalante Veranlassung wurde, dass ihm vielmehr beide nur als Repräsentanten des Jagdgewerbes galten, die er passend dem durch Demeter und Hermes vertretenen Ackerbau und Handel gegenübersetzte. Und wenn in dem Zimmer eines Bäckerhauses die Aussendung des Triptolemos (*Giorn. d. Scavi, nuova serie* II p. 133) der Auffindung der Ariadne durch Dionysos (ib. p. 129) als Gegenstück zugesellt ist, so ist die gemeinsame Idee, die beide Bilder zum Ausdruck bringen, auch keine tiefere, als sie sich in den einfacheren Gegenstücken der *casa del naviglio*, Dionysos (392) und Demeter (175), ausspricht. Es sind die göttlichen Geber des Weines und Getreides, die hier einander gegenüberstehen, wie sie Euripides als ἀντίπαλοι ausführlich in den Bacchen 274 ff. geschildert hat. Der Bäckermeister, dessen Haus die Bilder zieren, verdankte dem Mehl und dem Wein seinen Wohlstand; deshalb schmückte er sein Wohnzimmer mit Scenen aus den Mythen der beiden Gottheiten, die er als Geber jener Gaben verehrte. Ob er hierzu Demeter oder Triptolemos, des Dionysos Kindheitspflege oder Ariadnes Auffindung oder sonst ein Ereigniss aus dem reichen dionysischen Kreise wählte, war für ihn gleichgültig, er sah in allen diesen Scenen nur die Gestalten, die ihren Mittelpunkt ausmachten. So wenig also zwischen beiden genannten Bildern irgend ein — hier selbst nicht in der äussern Uebereinstimmung der Compositionen begründeter — Zusammenhang erfindbar ist, wenn man sich streng an den dargestellten Moment, die Auffindung der Ariadne und die Aussendung des Triptolemos, hält, so leicht ergiebt sich ein solcher, wenn man, wie es bei dem Bäckerhause der Fall ist, mit den äusseren Gründen ihrer Gegenüberstellung bekannt ist und nicht den wesentlichen Inhalt des Bildes, sondern lediglich seine Hauptfiguren im Auge behält.

In ähnlicher Weise ergiebt sich zwischen zwei so heterogenen Darstellungen, wie der Mythus der Pasiphae (1207) und Scenen des Tischlerhandwerks (1480) es sind, ein unläugbarer Zusammenhang. Das erstere Bild, auf die Aussenwand eines Hauses der Merkurstrasse gemalt, ist zwar bis auf den Kopf einer Kuh und einen Gewandzipfel zerstört, doch ist die Darstellung unzweifelhaft die, dass Daedalos der Pasiphae die kunstvoll gearbeitete Kuh zeigt, die er ihr zur Befriedigung ihres unnatürlichen Verlangens gezimmert hat. Das Gegenstück zeigt auf einem von vier Männern gehaltenen Traggestell sägende und hobelnde Knaben und einen ältlichen, bartlosen Mann mit kahlem Scheitel, der, ein spitzes Instrument in der Hand, sinnend auf ein Holzmodell blickt, das zu seinen Füssen liegt. Die Uebereinstimmung dieses Alten mit dem Daedalos auf den übrigen Pasiphaedarstellungen macht es zweifellos, dass in beiden Bildern dieser als Altmeister des Tischlergewerks gedacht ist, der dort eine Kuh so täuschend aus Holz arbeitet, dass ein Stier sie für lebendig hält, hier die letzte Hand an das Holzbild eines Menschen legt, das er ja gleichfalls so geschickt zu bilden wusste, dass man es für lebend ansah. So weit ist also der Inhalt des Pasiphaebildes verblasst: nicht den erschütternden Sinn des Mythus, das furchtbar-unnatürliche Verlangen der Königin sollte der Beschauer daraus entnehmen, sondern lediglich das Kunststück des alten Tischlermeisters und damit die Erinnerung, dass er in diesem Hause seine Möbel bestellen könne. Nichts als die kunstreichen Handwerker wollte offenbar auch der Maler des Pasiphae- und Thetisbildes der *casa di Meleagro* gegenüberstellen. Wie dort (1208) der Tischler die Kuh, so zeigt hier (1317) der Schmied den Schild dem ob der kunstvollen Arbeit erstaunten Weibe.

So einfach es ist, zwischen solchen Gegenstücken, deren mythologischer Gehalt abgeschwächt ist, den innern Bezug aufzufinden, so misslich ist dies bei solchen, bei denen eine Erweiterung desselben, d. h. ein Hinausgehen über den im Bilde dargestellten Moment, nach irgend einer Seite hin vorausgesetzt werden müsste. Hierbei giebt es keine Grenze und die Gefahr, den Stubenmalern Gedanken zu imputiren, die sie bei ihren Pinseleien niemals gehabt haben, liegt ausserordentlich nahe. Ein Gedankenzusammenhang lässt sich zur Noth zwischen jedem Bilderpaare finden, ohne dass man, wie es von älteren Neapolitanischen Gelehrten beispielsweise geschehen ist, gerade auf die Kosmogonie zurückzugehen brauchte. Könnte ein Epigrammatiker z. B. nicht zwischen der Befreiung der Hesione durch Herakles und Telamon einer- und dem Liebesantrage der Phädra und ihrer Amme bei Hippolytos andrerseits die Pointe finden: dort wird eine Frau durch zwei Männer vom Meeresungeheuer befreit, hier ein Mann von zwei Frauen demselben preisgegeben? Wer aber möchte dem Stubenmaler in Pompeji, der solche Gegenstücke in der That gemalt hat (1132—1243), ein gleiches Gedanken-Saltomortale zumuthen?

Trotzdem giebt es eine Reihe von Gegenstücken, bei denen ein einfacher Zusammenhang sich ergiebt, sobald man den Moment des Mythos, den das Bild darstellt, in seine Ursachen zurück oder seine Folgen voraus verfolgt. Wenn Iphigenie und Hippolyt, jene mit Agamemnon und Kalchas (1305), dieser mit der Amme und Phädra (1246), einander gegenübergestellt sind, so könnte der Umstand, dass beider Opfer durch Artemis gefordert wird, bei dem sonstigen Mangel aller Berührungspunkte den Grund ihrer Zusammenstellung abgegeben haben. Oder wenn Herakles mit Deianira und Nessos (1146) im Tablinum der *casa del centauro* das Gegenstück zu Meleager mit Atalante und seinen zwei Oheimen (1165) ist, so ist auch hier wohl ein Zusammenhang zu suchen und zwar darin, dass für beide Haupthelden das erlegte Thier Ursache des (Feuer-) Todes wird. Doch ist dies, wie gesagt, ein schlüpfriger Boden und ich stehe von Vermehrung der Beispiele ab, da allgemein gültige Gesetze durch sie nicht erzielt werden und jeder einzelne Fall dem subjectiven Ermessen anheimgestellt bleiben muss. Nur möchte ich, wie ich schon oben ausgesprochen habe, hierin den campanischen Malern eher zu wenig als zu viel zutrauen.

Dass aber eine solche Betrachtungsweise an sich nicht unstatthaft ist, zeigen solche Bilder, in denen die Maler diesem Vor- und Rückwärtsschauen selbst zur Hülfe gekommen sind, indem sie der Haupthandlung sei es Attribute, sei es ganze Scenen hinzufügten, nicht nur um den dargestellten Moment verständlich zu machen, sondern auch um die Phantasie des Beschauers zu seinen Ursachen oder Folgen weiterzuführen. Ich komme damit auf jene interessante und in letzter Zeit ja beträchtlich vermehrte Klasse von Bildern, welche zwei in sich abgeschlossene Vorgänge räumlich zu einem Ganzen verbinden und denen ja namentlich in der Discussion über den realen Gehalt der Philostratischen Gemäldebeschreibungen von beiden Parteien eine besondere Wichtigkeit beigelegt worden ist[10]. Insofern als es sich bei diesen Bildern nicht sowohl um Gegenstücke, als um das einzelne Gemälde handelt, könnten sie hier füglich übergangen werden; allein abgesehen davon, dass sie gewissermassen zwei Gegenstücke in einem Rahmen vereinigen, so erweist sich grade für ihre Beurtheilung die Kenntniss, wie die campanischen Maler bei den Gegenstücken verfuhren, als fruchtbar. Für sich betrachtet erscheinen sie uns als Erzeugnisse, die wir in

[10]) Abgesehen von einem in vielfacher Beziehung unklaren und mir im Original leider nicht bekannten Galateabilde aus Herkulaneum (1050), wo dem mit Galatea und einem andern Mädchen verhandelnden Polyphem in der linken oberen Ecke drei sehr nachlässig hingeworfene und, wie Helbig bezeugt, mit der Darstellung des Bildes selbst in keinem Zusammenhang stehende Figuren beigefügt sind, sind aus campanischen Fundstätten bisher deren sieben zum Vorschein gekommen:

a. Aktäon (249[b])

b. Aktäon (252 abg. bei Helbig Atlas Tafel VIII)

c. Medea und die Peliaden (Arch. Zeitg. 1875 Taf. 13)

d. Medea und die Peliaden (fast völlig zerstört, erkannt von Mau ib. S. 139)

e. Hesione (1131, erkannt von Robert ib. S. 139)

f. Opfer der Iphigenia (1304)

g. Bellerophon (Bull. 1871 S. 203, abgeb. *Giorn. d. S.* II tav. 4).

die Geschichte der alten Kunst nicht einzureihen vermögen; im Zusammenhang mit anderen Wandgemälden aber verlieren sie diese Ausnahmestellung, zwischen ihnen und den einheitlichen Bildern ergeben sich Mittelglieder, die eine stetige Entwicklung erkennen lassen, und wenn sie in der Häufung von Scenen als das eine Extrem erscheinen, so fehlt unter den Wandgemälden auch das andre nicht: Zerreissung einheitlicher Compositionen und Verwendung ihrer Theile als selbständige Gegenbilder. In solchem Zusammenhang werden sie verständlich, büssen aber freilich auch etwas ein, was ihnen bisher allgemein zugeschrieben wurde, die Beweiskraft für das Vorkommen doppelsceniger Tafelbilder. Sie verdanken ihre Entstehung der Praxis der Wandmaler, die aus Bilder-Reihen ihre Gegenstücke aussuchten und beliebig trennten oder einten; wo, wie beim Tafelbilde — und nur solche beschreiben die Philostrate [11]) —, die Voraussetzung der Bilder-Reihe fehlt, da dürfen sie nicht als Analoga geltend gemacht werden.

Als Vorstufe für die Compositionen, die zwei abgeschlossene Scenen vereinigen, lassen sich solche Bilder ansehen, in denen der Maler durch Zufügung gewissen Beiwerks über den einen zum Vorwurf gewählten Moment hinausgeht. Derartige Prolepsen kommen ja in allen Monumentengattungen vor. Unter den campanischen Wandgemälden sind die Kyparissos (218)- und Daphnebilder (206 ff.) — Andeutung der Verwandlung durch einen Zweig — Jedem geläufige Beispiele. Einen Schritt weiter geht schon die Aktäondarstellung (251), wo sich Aktäon in demselben Augenblicke gegen einen ihn anfallenden Hund zu vertheidigen hat, als er die am Wasser kauernde, völlig unbekleidete Artemis erblickt.

Auf andern Bildern dieses Kreises ist entweder der Moment dargestellt, wo Aktäon, noch unverletzt, auf die badende Göttin schaut (250), oder derjenige wo er, mit Hirschhörnern an der Stirn, von den Hunden zerrissen wird; in diesem Falle ist Artemis stets voll bekleidet (249. 252b). Jenes Bild aber verbindet die badende Göttin aus der einen mit dem bestraften Jäger aus den anderen Darstellungen und bereitet so naturgemäss die letzte Stufe vor, beide Scenen in voller Ausführlichkeit d. h. mit Wiederholung der Hauptfiguren zu einem Ganzen zu verbinden. Am Ausführlichsten ist dies auf *b* (Anm. 10) geschehen, wo Artemis sowohl als Aktäon je zweimal dargestellt sind, compendiöser auf *a*, wo nur die Figur des Aktäon, einmal hinter einem Felsen hervor auf die badende Göttin blickend, das andere Mal von zwei Hunden angefallen, wiederholt ist. Von grösstem Interesse aber ist es, dass wir noch ein Bild dieses Mythenkreises besitzen (Bull. 1872 p. 174 f.), welches uns den Schlüssel dazu giebt, wie die pompejanischen Maler allmälig zu einer solchen Contamination gelangt sind. Dasselbe beschränkt sich auf die einzige Scene der badenden Göttin und des sie betrachtenden, noch unbehelligten Jägers, enthält aber eine Figur, die bis in alle Details hinein derjenigen entspricht, welche auf *a* und *b* zu dem zweiten Aktäon geworden ist. Wie diese ragt sie nur zur Hälfte hinter einem Bergesgipfel hervor, wie diese hält sie in der Linken ein Pedum, wie diese erhebt sie die Rechte erstaunt und blickt auf die vor ihr sich abspielende Scene. Hier aber ist die Figur ganz unzweifelhaft weiblich, denn sie hat lang herabwallende Haare, ganz weisse Hautfarbe und eine voll entwickelte weibliche Brust, ist also nichts anderes als eine Localgöttin, die absichtlich oder aus Missverstand von andern Malern männlich gestaltet und der Aktäonfigur assimilirt, die Veranlassung geworden ist, dass erst der Jäger verdoppelt, später aber beide Scenen vereinigt wurden.

So fehlt bei den Aktäonbildern auch nicht ein Mittelglied zwischen den einheitlichen und den aus zwei Scenen zusammengesetzten Compositionen. Characteristisch für letztere ist die ausgeführte Landschaft, welcher die Figuren als Staffage dienen: *a* füllt, bei einer Breite von über drei Metern, der Höhe nach die ganze Wand, so dass trotz der nicht unbedeutenden Grösse der Figuren doch die Land-

[11]) Der ältere Philostrat spricht in der Vorrede (p. 380 4 K.) ausdrücklich von einer Sammlung von Tafelbildern (*μάλιστα δὲ ἤνθει [ἡ στοά] γραφαῖς, ἐνηρμοσμένων αὐτῇ πινάκων, οὓς ἐμοὶ δοκεῖν οὐκ ἀμαθῶς τις συνελέξατο*) und bringt sich schon hierdurch um allen Glauben; denn die Reminiscenzen, die seinen Beschreibungen zu Grunde liegen, hat er, wie die vielscenigen Bilder, grösstentheils aus Wandgemälden geschöpft.

schaft als das Wesentliche erscheint, und auch in *b* sind die Dimensionen der Figuren im Verhältniss zur Grösse des Bildes sehr gering. Hierin steht ihnen das Hesionebild (*e*) am nächsten. Auch dieses gehört zu den Landschaftsbildern mit mythologischer Staffage, die Figuren — Hesione an den Felsen geschmiedet, daneben Herakles, dann Hesione befreit neben Herakles hergehend — sind so winzig, dass sie vor den Dimensionen des ausgeführten Hintergrundes völlig zurücktreten. Dasselbe ist der Fall bei den Medeabildern (*c. d.*), deren Doppelhandlung — Eintritt der Medea in das Haus des Pelias und Verjüngung des Widders durch Medea in Gegenwart dreier Peliaden — zur Belebung eines mächtigen Architecturstückes dient. Es ist Roberts Verdienst, auf diese Eigenthümlichkeit der Doppelbilder aufmerksam gemacht zu haben (Arch. Zeit. 1875 S. 139 f.). Insofern die Landschaft, beziehungsweise die Architectur bei ihnen die Hauptsache ist, wahren sie vollständig das oberste Princip der Einheit. Die Geschlossenheit des Hintergrundes, auf den es dem Maler allein ankam, verbindet auch die Doppelhandlung der Staffagefiguren zu einem Ganzen. Das Auffallende ist nur, dass diese grossen Landschaften und Architecturstücke zum Theil zu solchen Miniaturen, wie beispielsweise beim Hesionebild, zusammengeschrumpft sind. Denken wir uns den Rahmen, der das Bildchen umschliesst, fort und erweitern wir den Hintergrund, bis er eine oder mehrere Wände bedeckt, so verlieren diese Bilder zugleich mit der Uebersichtlichkeit völlig jedes Anstössige, denn nun tritt für sie das Compositionsgesetz des Frieses ein, der Handlung an Handlung reihen muss, weil der Beschauer ihn nicht auf einmal, sondern nach und nach beim Entlanggehen überblickt. Das Aktäonbild (*a*) der *casa di Sallustio*, das des umschliessenden Rahmens entbehrt und in seinen mächtigen Dimensionen auf einmal kaum übersehbar ist, führt von selbst auf die Annahme ursprünglich friesartiger Compositionen; ganz unzweifelhaft aber wird sie, wenn man sich folgende Thatsachen vergegenwärtigt.

Pompeji ist reich an architectonischen Dekorationen, zu deren Belebung einzelne Figuren aus einer in sich zusammenhängenden mythologischen Composition verwendet sind. Die Praxis der Maler hierbei ist eine sehr einfache. Sie lösen die Composition in ihre Elemente auf und vertheilen diese als für sich bestehende Figuren oder Gruppen über die ganze zu schmückende Wandfläche. Ein allbekanntes Beispiel hierfür bietet das kleine Gartenzimmer der *casa d'Apolline*, in welchem eine Darstellung des Marsyasmythus (332) über die reiche Architectur hin verzettelt ist, die gleichmässig alle vier Wände bedeckt. Von der Erfindung der Flöten durch Athene bis zur Schindung des Marsyas sind hier alle Stadien des gefeierten Wettkampfes in bunter Aufeinanderfolge durch nicht weniger als 19 einzelne Figuren und Gruppen dargestellt, und mit ganz heterogenen, lediglich dekorativen Elementen versetzt. Von hier aus war es nur ein Schritt zu doppel- und mehrscenigen Bildern. Ein paar Striche als Rahmen um die vage Architectur jeder Wand gezogen schlossen auch die mythologischen Scenen zu einem Ganzen zusammen, und so entstanden aus dieser barocken Spielerei ich weiss nicht welcher Stubendekorateure jene Zwitterbilder, die so lange als Stütze für die Annahme mehrsceniger Tafelbilder galten. Dem Maler lag eine Bilderreihe vor, die den Marsyasmythus in allen Phasen illustrirte [12]); aus dieser wählte er, ohne sich grade ängstlich an die ursprüngliche Reihenfolge der Scenen zu halten, seine Staffagefiguren aus. Dieses Zerpflückungssystem hat schliesslich dahin geführt, dass die aus dem Zusammenhang gelösten und dekorativ verwendeten Figuren ihre mythologische Bedeutung gänzlich einbüssten. So sind beispielsweise die sitzende Danae (117 ff.) — einmal (117) in derselben Architectur mit Zeus (103) — ferner der Lykomedes aus der Achilles-Composition (1298), die Leda (150 ff.) und andere mythische Figuren zu reinen Dekorationsmotiven geworden.

Ja es haben die Maler nicht blos Staffagefiguren aus grossen Compositionen genommen; auch selb-

[12]) Ausser Sarkophagen mögen die Scenen des Marsyasmythus, wie sie auf dem Deckengemälde (? es sind wohl Stuccoreliefs wie in den Gräbern der *via Latina*) des Codex Pighianus in die einzelnen Felder vertheilt sind O. Jahn, Ber. d. sächs. G. d. W. 1869 eine Vorstellung solcher Bilderreihen geben.

ständige Bilder auf idealem Hintergrund, die heute als Pendants sich gegenüberstehen, verrathen noch deutlich ihre ursprüngliche Zusammengehörigkeit. Nahe liegt die Annahme einer grösseren Composition bei dem Apoll (182) und Marsyas (224) eines Hauses der *strada nolana*, welche in gleicher Gegenüberstellung noch einmal (231) und zwar in Gesellschaft von sechs Musen wiederkehren: offenbar Elemente eines Marsyasstreites, bei welchem die Musen Richterinnen waren. Ebenso lässt sich Aphrodite (305) einer- und der verwundete Adonis (332) andrerseits leicht als Ganzes denken, nur dass hier das ursprüngliche Motiv der theilnehmend neben dem Geliebten sitzenden Göttin dadurch verwischt ist, dass der Maler des Parallelismus wegen Aphrodite in einen Spiegel, wie Adonis in ein Wasserbecken [13]) blicken lässt. Ganz sicher aber gehören die zwei Gegenstücke zu einer einzigen Composition, die Matz (Arch. Zeit. 1869 Taf. 21) publicirt und zuerst richtig erklärt hat, denn hier ist eins ohne das andre unverständlich. Das erste stellt Dionysos dar, welcher, eine Mänade hinter sich, in hastiger Flucht dem Meere zueilt, aus welchem halben Leibes Thetis emportaucht. Die Ursache der Flucht ist nur aus dem Gegenstück zu entnehmen, welches den rasenden Lykurg zeigt, der eine niedergesunkene Bacchantin bei den Haaren ergriffen hat und eben die Rechte zum Schlage gegen sie erhebt: beide Bilder also Theile einer Lykurgosdarstellung. Ganz ebenso verhält es sich mit der Galatea (1037), welche auf einem Delphin davonreitet und in der typischen Weise (vergl. die vollständigen Bilder 1044. 1047) den Kopf zurückwendet, gerade als ob Polyphem am Ufer sässe. Dieser ist hier aber fortgelassen und zu einem besonderen Gegenstück (1051) verwendet worden. Hier sitzt er wie gewöhnlich auf einem Felsen und unterhält sich mit einem schilfbekränzten Mädchen, nicht Galatea selbst, wie Helbig meint, sondern jener Vermittlerin, die auch auf dem Herkulanenser Bilde zwischen beide Liebende gestellt ist [14]).

Alle diese Beispiele zeugen von solcher Freiheit in der Benutzung mythologischer Bildercyclen, dass man von der Zerpflückung ihrer Scenen schon a priori auf eine gleich willkürliche Zusammenziehung derselben schliessen müsste. Immerhin ist es erwünscht, auch hierfür eine positive Bestätigung zu haben. Eine solche liefern uns im ausgedehntesten Maasse die durch Wörmanns prachtvolle Publikation jetzt zugänglich gemachten Odysseelandschaften vom Esquilin. Dieselben liegen als römische Wandmalereien zwar ausserhalb des Kreises dieser Abhandlung, doch wird es gestattet sein dieselben hier zur Veranschaulichung des Prozesses heranzuziehen, wie in der Praxis der antiken Wandmalerei aus einem Bilderfriese Einzelbilder mit mehr als einer Scene werden konnten.

Die Odysseelandschaften schmückten den Sockel der Wände eines ausgedehnten Raumes. In ununterbrochener Reihe folgten die Scenen wie im Epos aufeinander; keine war von der anderen durch irgend eine sichtbare Schranke getrennt, jeder Abschluss vielmehr, wie es der fortlaufende Fries erforderte, nicht blos durch einheitliche Färbung sondern auch durch gewisse Uebergangsglieder (landschaftliche Füllstücke, das segelnde Schiff des Odysseus

[13] Dass der Jüngling in das vor ihm stehende Becken blickt, hat Helbig zu der falschen Erklärung des fragmentirten Bildes 1366 auf Narkissos verführt, während es gleich dem obigen unzweifelhaft auf Adonis zu beziehen ist. Der vermeintliche Narkissos stimmt in allen Einzelheiten mit unserm Adonis überein, desgleichen der Eros, der Wasser in das Becken giesst. Auch das stimmt zur Erklärung auf Adonis, dass Aphrodite neben ihrem Geliebten steht. Bei der Erklärung auf Narkissos bleibt ja der Eros, der aus einer Hydria giesst, vollkommen unerklärlich.

[14]) Ist eine so enge Berührung von Gegenstücken einmal constatirt, so wird auch für andere Bilder, die auf den ersten Blick heterogener Natur scheinen, ein innerer Zusammenhang zu finden sein. So gewinnen vielleicht manche Darstellungen eines Satyrs, der eine schlafende Bacchantin aufdeckt, dadurch eine individuellere Bedeutung, dass sie einem Ariadnebilde (546^b —1222^b) gegenübergestellt sind: die vermeintliche Bacchantin kann Ariadne selbst und einer Composition entnommen sein, welche die Auffindung der Ariadne durch den Thiasos darstellte, in der ja das Aufdecken derselben durch Begleiter des Dionysos einen stehenden Zug bildet. Auch das scheinbar unerklärliche Gegenstück einer Leda-Darstellung (144): Priesterin mit Acerra neben einem Thymiaterion, daneben Dienerin mit Fruchtschale (1410) ist gewiss nicht ohne Bezug auf jene. Denn Leda wird, wie ein neuerdings gefundenes Bild (152 Helbig Atlas Taf. 5) und zahlreiche Analogien (Dilthey Bull. 1869 p. 150) lehren, gerade während einer Opferhandlung vom Zeus erblickt: die Priesterin ist also Leda selbst.

u. Ä.) sorgfältig vermieden. Was heute von dem Friese übrig ist, umfasst, mit einer Lücke hinter dem Kirkebilde, den Schluss des Aeolos-, das Lästrygonen-, das Kirkeabenteuer und die Fahrt in die Unterwelt, giebt also einen fortlaufenden malerischen Commentar zu $\varkappa 80 - \lambda 600$. Diese lange Frieszeile hat nun, wie es Wörmann im Text zu den Tafeln und in seinem Buche *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker* S. 329 treffend auseinandersetzt, der Maler zu einem dekorativen Zweck äusserst geschickt benutzt. Er hat vor dieselbe eine Porticus von Pilastern gesetzt, die durch ihre lebhafte hochrothe Färbung die abgetönten Bilder wie Ausblicke in die Ferne erscheinen lassen, und hierdurch den Raum aufs anmuthigste ideal erweitert. So entstehen aus dem fortlaufenden Fries, durch je zwei Pilaster umrahmt, Einzelbilder, deren wir heute, abzüglich eines völlig unkenntlich gewordenen, sechs und ein halbes besitzen. Mit grossem Tact sind die Pilaster so gesetzt, dass jedes der Einzelbilder malerisch ein hübsch abgerundetes Ganze bildet. Dem dekorativen Effect aber hat die Rücksicht auf den Inhalt der Bilder nachstehen müssen: die meisten derselben bieten die eigenthümliche Erscheinung, dass zwei gesonderte Handlungen darin vereinigt sind. Das erste verbindet den Schluss des Aeolos- mit dem Anfang des Lästrygonenabenteuers, das vierte den Schluss des letzteren mit dem Anfang des Kirkeabenteuers; das fünfte zeigt Odysseus Eintritt und Empfang bei Kirke und sein Eindringen auf dieselbe, um die Freilassung der Gefährten zu erwirken, und das sechste des Odysseus Fahrt und Eintritt in die Unterwelt. Die Bilder, welche nicht zwei Vorgänge vereinigen, sind inhaltlich gar nicht abgeschlossen: im zweiten sehen wir den Beginn, im dritten die Fortsetzung des Kampfes mit den Lästrygonen, dessen Schluss erst das vierte bringt; das siebente endlich gehört mit den Scenen der Unterwelt zum sechsten. Hier also haben wir ein sprechendes Beispiel für die Zerlegung eines fortlaufenden Frieses in Einzelbilder aus rein dekorativen Rücksichten und den Schlüssel für die Genesis der Doppelbilder auf landschaftlichem, beziehungsweise architectonischem Hintergrunde. Die Vertheilung der einrahmenden Pilaster war Sache des Dekorateurs; er setzte sie grade dort nicht hin, wo ein Abenteuer abgeschlossen war, und brachte dadurch eine ähnliche Wirkung hervor, wie sie die Cäsur im Verse hervorbringt. Wie hier auf dem Widerspiel zwischen Wort- und Versfussende das feste Gefüge des Verses beruht, so dort der Zusammenhang des Frieses auf dem Auseinanderfallen des Bildabschlusses mit seiner Umrahmung. Der Beschauer wird von Einzelbild zu Einzelbild grade dadurch ohne Unterbrechung fortgeführt, dass die Handlung innerhalb des Rahmens nicht abgeschlossen ist und, wo sie es ist, doch innerhalb desselben noch eine neue beginnt. Um diesen vornehmsten Zweck zu erreichen, musste der Inhalt des einzeln umrahmten Bildes ausser Augen gelassen werden. Der nicht abgeschlossene oder der doppelte Vorgang wurde in dem Einzelbilde nicht störend empfunden, weil eben der Fries als Ganzes, nicht das Bild als Einzelnes betrachtet wurde. Erst wo der Zusammenhang zerrissen und ein Bild als selbständiges Ganze herausgehoben wurde, musste die nicht abgeschlossene oder die doppelte Handlung auffallen. Für jene wie für diese bieten, wie gezeigt wurde, die Wandgemälde klare Beispiele. Beide entspringen derselben Quelle und so wenig man aus den Wandgemälden mit nicht abgeschlossener Handlung auf das Vorkommen ähnlicher Tafelbilder schliessen wird, so wenig ist aus solchen mit doppelter Handlung ein Rückschluss auf ähnliche Tafelbilder gestattet. Im Einzelnen bietet besonders das Kirkebild so viel Uebereinstimmendes mit den Medeabildern (*c* u. *d*), dass speciell für diese, deren nebensächliche, mehr einleitende als abschliessende Vorgänge im Einzelbilde ja ohnehin schwer begreiflich sind, die Annahme eines Frieses, dem sie ursprünglich angehörten, unabweislich ist.

Hiermit wäre die Entstehung der mehrscenigen Bilder aus dem Verfahren der Stubenmaler erwiesen, wenn nicht noch zwei, das Iphigenia- (*f*) und Bellerophonbild (*g*), übrig wären, die sich von den eben besprochenen wesentlich unterscheiden. Bei ihnen sind nämlich die handelnden Figuren nicht blosse Staffage, sondern die Hauptsache: bei *f* geht die

Handlung auf ganz idealem Hintergrunde vor sich und auch in *g* sind die Dimensionen der Figuren so gross, dass die architectonisch-landschaftlichen Andeutungen des Hintergrundes daneben verschwinden. Es könnte daher für das Resultat obiger Untersuchung nur erwünscht sein, wenn es möglich wäre, diese beiden Bilder, wie Robert es a. a. O. thut, aus der Reihe der doppelscenigen nach unserem Sinne überhaupt zu streichen und beide darauf vereinigten Vorgänge als gleichzeitige anzusehen. Allein ich kann mich von der Richtigkeit dieser Auffassung nicht überzeugen. Ich möchte einem antiken Maler nicht zutrauen, dass er seine Gedanken nicht nur so unklar ausgedrückt sondern gradezu so versteckt haben sollte, wie der Maler der oberen Scene des Iphigeniabildes es gethan hätte, falls er Artemis darstellen wollte, wie sie "die Nymphe bedeutet", den an Iphigenias Statt zu opfernden Hirsch herbei- und natürlich zum Opferaltar zu führen: Artemis, welche deutlich nicht nach unten, sondern hinter sich weist und den Hirsch — denn nur dieser, nicht die vorgebliche Nymphe sieht sie an — ihr zu folgen heisst. Und die Nymphe, die sich ängstlich an Hals und Geweih des Hirsches klammert, viel ängstlicher als Europa an den Stier oder Theophane an den Widder, sie sollte die Führende, nicht die Entführte sein? Das erscheint gradezu unglaublich. Für mich ist es unzweifelhaft, dass das Mädchen auf dem Hirsch Iphigenia selbst ist, die ihrer Herrin zu den Tauriern folgt. Denn der Bemerkung, womit Robert diese Auffassung zu widerlegen sucht, dass nämlich Iphigenia unten im Bilde ein gelbes Gewand mit grünem Saum, oben ein grauliches trägt[15]), lässt sich entgegenhalten, dass einmal der Wurf des Gewandes bei beiden übereinstimmend die rechte Schulter frei lässt und dann, dass die ganze obere Scene nur leichthin skizzirt und fast monochrom grau in grau gemalt ist. Enthält aber dieses Bild zwei zeitlich gesonderte Vorgänge, so liegt es nahe, in dem ähnlich disponirten Bellerophonbilde in der unteren Scene gleichfalls einen dem Chimäraabenteuer zeitlich vorangehenden Moment zu erkennen, den ich mit Matz' Billigung und gestützt auf eine von ihm ans Licht gezogene, ebenfalls beide Scenen vereinigende Sarkophagplatte (Philolog. XXXI S. 588 Anm.) auf Bellerophons Abschied von Stheneboia bezogen habe. Robert meint, es wäre "eine starke Zumuthung an die Phantasie des Betrachters", die untere Scene nach Tiryns, die obere nach Lykien zu verlegen, indessen so wenig der Sarkophagarbeiter daran Anstoss nahm, zwei räumlich so weit getrennte Vorgänge nebeneinander zu stellen, so wenig, meine ich, wird sich der pompejanische Maler bewusst gewesen sein, wie Entlegenes er vereinte. Auch daran kann ich mit Robert keinen Anstoss nehmen, dass dem Bellerophon, der Gefährtin der Stheneboia entsprechend, ein Gefährte beigegeben ist ("Wer hat je von einem Genossen des Bellerophon gehört?" fragt R.). Selten zwar sind die Monumente, auf welchem dem Bellerophon bei seinen Abenteuern Genossen zugesellt sind, doch sind sie durchaus nicht unerhört. So hat auf der erwähnten Sarkophagplatte der Villa Pamfili (Berl. Monatsber. 1871 S. 495) Bellerophon deren sogar zwei, von welchen der eine niedergesunken ist, der andere eine Lanze auf die Chimära schleudert, während Bellerophon selbst auf dem Flügelrosse auf dieselbe einstürmt. Ferner ist auf der Vase Jatta n. 1414 (abgeb. b. Jahn arch. Beitr. Taf. 5) gleichfalls ein Jüngling mit einer Lanze bei Erlegung der Chimära zugegen und auf unteritalischen Vasen späteren Stiles springen zahlreiche amazonenhaft gekleidete Jünglinge dem bedrohten Helden zu Hülfe (Engelmann Ann. 1874 p. 26 sq. n. 70. 71. 72. 73.). Aber selbst wenn diese Analogien nicht vorhanden wären, würde mich die Beigabe eines δορυφόρος zum Protagonisten diese einfachste und naheliegendste Erklärung nicht aufgeben lassen, ehe sie nicht durch eine begründetere als die Robert'sche ersetzt ist, welcher in den Jünglingen die beiden Anführer des λόχος erkennt, "der Bellerophon, falls er wider Erwarten seine Abenteuer glücklich besteht, bei der Rückkehr überfallen soll", und der

[15]) Robert fordert a. a. O. S. 139 Identität des Costüms als "das einfachste und fasslichste Mittel welches dem Künstler zu Gebote stand", um die Identität der Personen zu veranschaulichen, allein dieser Forderung genügen keineswegs alle Bilder. Das Aktäonbild *(b)* zeigt, dem dargestellten Vorgang gemäss, Artemis das eine Mal nackt, das andere voll bekleidet, und auf dem Hesionebilde *(e)* erscheint Herakles einmal mit der Chlamys, das andere Mal ohne dieselbe.

die obere Scene nur beigefügt glaubt, "um den Beschauer zu belehren, dass die im Vordergrund dargestellten Personen von Bellerophon sprechen, der in diesem Augenblick das Abenteuer mit der Chimära besteht". Auch erinnert die matronal verhüllte Gestalt der Stheneböa viel zu sehr an die bekannten Darstellungen der in ähnlicher Lage sich befindenden Phädra, als dass ich mit Robert darin eine "deutlich als Braut characterisirte" Figur, die er für die Tochter des Iobates hält, zu erkennen vermöchte.

Ist es hiernach unmöglich, in dem Ipigenia- und Bellerophonbilde nur räumlich getrennte Vorgänge zu sehen, so muss, soll anders die Ableitung der doppelscenigen Bilder aus der Wandmalerei zu recht bestehen bleiben, auch für diese sich ein Anknüpfungspunkt an das sonstige Verfahren der Wandmaler auffinden lassen. Und das ist, glaube ich, möglich.

Hand in Hand mit dem Fehlen des landschaftlich-architectonischen Hintergrundes geht bei diesen Bildern die von den früheren abweichende Anordnung der beiden Vorgänge. Jene stellen dieselben neben, diese dagegen über einander. Der Grund davon ist leicht zu erkennen. Die secundären Vorgänge hier — Entführung der Iphigenia, Kampf des Bellerophon gegen die Chimära — spielen sich in der That in der Luft ab, während dort beide Scenen ihren Schauplatz auf der Erde haben. Bedenkt man nun, wie schwer es ist, in abgeschlossener Umrahmung Vorgänge in der Luft ohne einen bezüglichen Vorgang auf der Erde darzustellen — wie viele Himmelfahrten vor Raphaels Transfiguration bleiben an der Scholle kleben! — so muss eine solche Anordnung durchaus nahe liegend erscheinen. Den Anstoss zur Vereinigung beider Scenen aber wird man in der ursprünglichen Anordnung zweier Gegenstücke zu suchen haben, die nicht neben, sondern über einander standen, eben weil der Vorgang des einen ein meteorer war. Derartige Pendants sind freilich in Pompeji so selten, wie hohe Zimmer, doch ist wenigstens ein [16]) sicheres Beispiel davon erhalten (publ. von Heydemann arch. Zeit. 1868 Taf. 4) und grade eines, das wohl geeignet ist, uns die Entstehung dieser Art von Doppelbildern zu veranschaulichen. Ueber einer Darstellung des schlangenwürgenden Herakles, die im wesentlichen dem *Hercules infans dracones strangulans, Alcmena matre coram pavente et Amphitryone* des Zeuxis entspricht, ist das Bild eines thronenden, von Hera und Nike umgebenen Zeus angebracht, welches, wie Heydemann richtig hervorhebt, mit der Heraklesdarstellung aufs engste zusammengehört. Es zeigt nämlich eine κλήρωσις zwischen Zeus und Hera in Gegenwart der Nike, die sich auf nichts anderes als das Schicksal des Herakles beziehen kann. Links im Vordergrunde steht die κληρωτίς, in welche Hera eben ein Loos zu werfen scheint. Der Vorgang ist auf dem stark verblassten Bilde nicht ganz deutlich mehr zu erkennen, nur so viel ist sicher, dass Hera nicht, wie Heydemann meint, in der gesenkten Rechten den Deckel der Urne, sondern ein Loos hält, welches die aus Bildwerken und erhaltenen Exemplaren bekannte Form eines länglichen (Holz- oder Erz-) Täfelchens hat. Auch Zeus hat die Rechte nach der Urne hin ausgestreckt. Ob er etwas darin hält oder das Loos schon hineingeworfen hat, ist mir unklar. Aufmerksam sieht Nike, über Zeus' Schulter gelehnt, dem Vorgange zu. Dies Bild erinnert so auffallend an den *Iuppiter in throno adstantibus dis* des Zeuxis, den Plinius (XXXV 64) mit dem Heraklesbilde zusammen nennt, dass es mir unabweislich scheint, dieses wie das Heraklesbild auf die Gemälde des Zeuxis zurückzuführen und in letzteren zwei als Pendants gemalte Bilder zu sehen. Darauf führt auch der auffallende Parallelismus der Composition. Die Mitte beider Bilder nimmt die thronende Figur dort des Amphitryo, hier des Zeus ein, die beide nur vom Schosse abwärts bekleidet sind. Zur rechten der thronenden Figuren steht dort die vollbekleidete Athene, hier die vollbekleidete Hera, beide mit blossen Armen;

[16]) Ein zweites Beispiel übereinander gestellter Bilder bietet die *casa di Sallustio:* Ares und Aphrodite (319) stehen über Paris und Helena (1311). Allein schon der bedeutende Grössenunterschied (0,94 × 0,66 zu 0,25 × 0,28) verbietet hier an Gegenstücke zu denken, obgleich an sich eine Beziehung des troerliebenden Götterpaares zu Paris und Helena wohl denkbar wäre.

zur linken dort Alkmene, den Oberkörper bis zu den Hüften völlig entblösst, hier Nike, gleichfalls nackt bis zu den Hüften. Dort richten sich die Blicke auf den im Vordergrunde knieenden Knaben, hier auf die im Vordergrunde stehende Urne, kurz die Uebereinstimmung ist eine so vollkommene, dass sie gewiss nicht dem Zufall sondern der Absicht des Künstlers zugeschrieben werden muss, der zwei inhaltlich zusammengehörige Gegenstücke auch für das Auge als solche kenntlich machen wollte. So wenig aber der pompejanische Maler die wundervollen Bilder erfunden hat, so wenig wird man die Symmetrie der Composition als sein Verdienst ansehen. Im Gegentheil scheint er, durch dekorative Rücksichten gezwungen das obere Bild ein wenig kleiner als das untere zu machen, den vollständigen Parallelismus dadurch in etwas gestört zu haben, dass er die obere Composition zusammendrängte, so dass der linke Arm der Hera und die rechte Hand der Nike in wenig glücklicher Weise durch die Figur des Zeus ganz verdeckt werden. Sein Werk ist lediglich die Anordnung der Bilder über einander. Er meinte den Vorgang im Olymp dadurch überzeugender zu machen, dass er ihn in der Höhe anbrachte, etwa wie man in der Zopfzeit schwebende Engelfiguren dadurch recht wirksam zu machen glaubte, dass man sie an einer Schnur von der Decke der Kirche herabhängen liess. Von dieser Anordnung aber ist es nur ein Schritt, meteore Vorgänge in einen und denselben Rahmen mit Vorgängen auf der Erde zu setzen, wie es beim Iphigenia- und Bellerophonbilde geschehen ist.

Berlin. A. Trendelenburg.

DAS ANTIKE THEATER VON FIESOLE.

(Hierzu Tafel 8. 9. 10.)

Ob Fiesole zu den zwölf Bundesstädten Etruriens, welche an der Spitze des Landes standen, bevor dasselbe von den Römern unterworfen wurde, gehört hat[1]), oder nicht, mag dahingestellt bleiben. Gewiss war die Stadt schon zur Etruskerzeit nicht ohne Bedeutung, und die Ueberreste ihrer starken Umfassungsmauern stehen mit ihren gewaltigen wohl behauenen, aber ohne Bindemittel aufeinander gehäuften Blöcken den Mauern von Volterra und Populonia nicht nach[2]). Die Lage des Ortes auf hohem, das mittlere Arnothal beherrschendem Felsen, nordöstlich von dem gewiss um mehrere Jahrhunderte jüngeren Florenz, war eine in jeder Beziehung günstige; die Bewohner konnten die Producte des Landes den Arno abwärts bis Pisa versenden und so den Binnenhandel mit dem Meere vermitteln, ja, die Stadt war bald im Stande, selbst eine Kolonie wie das zu ihren Füssen liegende Florenz zu gründen[3]). Die erste Berührung des Ortes mit den Römern wird man kaum früher als nach Beendigung des tarentinischen Krieges ansetzen, wenn anders Mommsens Vermuthung[4]) zutrifft, dass die damalige Grenze des römischen Staates nordwestlich schon bis an den Arno sich erstreckt habe. Als im Jahre 187 v. Chr. die Via Cassia von Arezzo bis Bologna fortgeführt ward, muss auch Fiesole der römischen Kultur näher gerückt sein. Jedenfalls erhielten nach dem ersten Jahre des Bundesgenossenkrieges (90 v. Chr.) „Florentia“ wie „Faesulae“ das latinische Bürgerrecht, und als Sulla zehn Jahre später in beide, wie die meisten andern ihm feindlich gesinnten etruskischen Städte einen Theil seiner Soldaten als Kolonisten sandte, wird er sich, um diese abzufinden, gewiss nicht grade der ärmeren und weniger bedeutenden Städte bedient haben. Der Sturm des Catilinarischen Aufstandes, der über die

[1]) So nach O. Müller, Etr. I, 223, 252, 348.

[2]) Vgl. die Abbildungen bei Micali, *Storia d. ant. pop.* I, Tav. IX und X.

[3]) Camarzo.? Vgl. Gino Capponi. Gesch. d. flor. Rep. I, 1 (deutsche Ausg.).

[4]) Röm. Gesch. [4] I, 432.

Stadt und ihre Umgebung im Jahre 62 v. Chr. dahinbrauste, scheint dieselbe nicht arg mitgenommen zu haben, aber doch muss um diese Zeit die vollständige Romanisirung des Ortes und Ausrottung der altetruskischen Kultur bereits erfolgt gewesen sein. Von Ueberbleibseln etruskischer Kunst, wie solche an andern Orten Etruriens zu Tage gekommen sind, hat sich, wenn man absieht von zwei in der Casa Buonaroti in Florenz[5]) aufbewahrten Stelen[6]) und dem Deckel einer Aschenkiste[7]), fast Nichts gefunden[8]). Das, vermuthlich zur Darstellung einer Meleagerjagd gehörige Sarkophagfragment von Fiesole[9]) stammt aus römischer Zeit. Aber auch die römischen, gewiss nicht unbeträchtlichen Bauwerke Fiesole's leisteten der Zerstörungswuth seiner mittelalterlichen Eroberer nicht lange Widerstand. Nachdem die Stadt im Jahre 1010 von den Florentinern überfallen und bezwungen war[10]), erwirkte sich der Bischof Hildebrand vom Kaiser Heinrich II die Erlaubniss, zur Erweiterung der Basilika von S. Miniato die Steine der fiesolaner Bauwerke und Ruinen zu benutzen[11]). Als dann (1028?) der Bau des Domes von Fiesole begonnen wurde, wird man sich unzweifelhaft auch dazu des Materials altrömischer Gebäude, besonders des nahe liegenden Theaters bedient haben, dessen Skenewand nun vermuthlich zuerst dem Untergange anheimfiel[12]). Schon gegen Ende des Mittelalters und die ganze Neuzeit hindurch war das Theater derartig durch Schutt und Erde verdeckt, dass man über demselben säen, Bäume pflanzen, einen Weg anlegen und eine Mauer[13]) aufführen konnte, welche beide letztere quer über den Raum der alten verschütteten Cavea hinliefen. Da stiess gegen Ende des Jahres 1809 der Baron Fr. von Schellersheim auf die Spuren eines antiken Gebäudes[14]). Unter einer Steinplatte fand er, wie es heisst, zwei mit sonderbarem Schmuck versehene menschliche Gerippe, die er indessen noch in derselben Nacht bei Seite schaffen liess. Durch eine Fortsetzung der Ausgrabungen bewirkte er, dass die grössere Hälfte der Cavea, die man für den Theil eines Amphitheaters hielt, blosgelegt wurde, aber weiter vorzudringen erlaubten die Mittel eines Privatmannes nicht. Im Jahre 1814 veröffentlichte Giuseppe del Rosso in seinem Buche *„Saggio di osservazioni sui monumenti dell' antica città di Fiesole"* den ersten Grundriss der Cavea des Theaters, deren Construction er einer eingehenden und sachkundigen Untersuchung unterzog. Sein Versuch, die Regierung von Toskana zur Fortführung der Ausgrabungen zu bewegen, hatte nicht den gewünschten Erfolg, und so geschah es, dass kurz nach dem Jahre 1826, in welchem der genannte del Rosso seine ausführliche Beschreibung der Sehenswürdigkeiten Fiesole's[15]) — ein Buch, dem wir hauptsächlich unsre Angaben über die erste Aufdeckung des Theaters verdanken — herausgab, das Theater bereits wieder gänzlich verschüttet war, so

5) Nicht im Museum von Florenz, wie Corssen, Spr. d. Etr. I, 424 angibt.

6) Vgl. Ant. Bildw. in Oberitalien, II, 426 f.; das erstere der beiden Bildwerke, sicher eine Grabstele, ist zuletzt von Corssen (der übrigens nicht *„Larthiasses"*, sondern *„Larthi Aninies"* liest) a. a. O. nach Herrn Gamurrini's Vermuthung für die Darstellung eines Augurs erklärt worden. Diese Deutung beruht auf der willkürlichen Annahme des Blüthenstengels als eines Krummstabes; vielleicht hat dazu auch der vermeintliche Vogel beigetragen, dessen Vorhandensein ich jedoch entschieden leugnen muss. Uebrigens erscheint es unbegreiflich, wie man in einer halbnackten Figur von so durchaus kinderhaften Formen einen älteren Mann erkennen will. Mit dieser ohne Zweifel falschen Annahme fällt aber auch zum Theil die von Corssen gegebene Deutung der Inschrift.

7) Ant. Bildw. II, 508.

8) Die Aschenkisten, welche Corssen a. a. O. II, 703 als zu Florenz oder Fiesole gehörig aufzählt, stammen wahrscheinlich ebensowenig aus dem einen wie dem andern Orte. Eher wäre es möglich, die von mir a. a. O. 235 erwähnten drei Reliefplatten für Erzeugnisse etruskischer Kunst zu halten; wenigstens sind dieselben in Fiesole gefunden.

9) Ant. Bildw. II, No. 507.

10) Gino Capponi, a. a. O., 6 und 10.

11) Vgl. *Del Rosso, Saggio di osservazioni sui monumenti dell' antica città di Fiesole* (Firenze 1814) p. XIV: *„il vescovo Ildebrando nel 1010 dirigendosi all' Imperatore Arrigo ed a Gunegonda sua moglie per ottenere aiuto per resarcire e ampliare la basilica di S. Miniato poco lungi da Firenze, ottenne fra le altre cose, che da Fiesole e dalle sue rovine (!) si prendessero i marmi e le pietre che potevano bisognare."*

12) Antike Säulen befinden sich auch in der Kirche S. Alessandro von Fiesole.

13) Auf dem Grundriss Taf. 8, 1 mit *s* bezeichnet.

14) An der Stelle, die auf Taf. 8 No. 1 mit *t* bezeichnet ist.

15) *„Una giornata d'istruzione a Fiesole"* (mit Atlas). Fir. 1826 p. 114 ff.

dass von der Höhe der Umfassungsmauer an bis jenseits der Bühne in die Campagna hinein ein Wagen auf dem bald sich bildenden Wege bequem dahinfahren konnte [16]). Die Spuren vom Anfang und Ende dieses Weges sind noch heute sichtbar. Grundriss und Aufriss des Theaters, wie er sich in dem Buche del Rosso's findet, liegt auch der Abbildung bei Wieseler [17]) zu Grunde, welchem selber vom Vorhandensein der Bühne noch Nichts bekannt war. Als die italienische Regierung die Güter der religiösen Körperschaften einzog, kam sie auch in den Besitz des früher dem Domkapitel von Fiesole gehörigen Theaters. Von ihr erwarb die Ortsgemeinde den zu letzterem gehörigen Grund und Boden, und nun gelang es der Kgl. Commission für die Ausgrabungen in Toskana, das lange Zeit liegen gebliebene Werk wieder aufzunehmen und die Ausgrabungen so lange fortzusetzen, bis nicht nur die ganze Cavea, sondern auch die Bühne und ein Theil ihrer Nebenräume freigelegt war. Leider musste die Arbeit bereits im Mai des Jahres 1874 wieder eingestellt werden, doch steht zu erwarten, dass, nachdem sich jene Commission aufgelöst hat, die italienische Regierung demnächst die vollständige Ausgrabung des Theaters nicht nur, sondern überhaupt eine methodische Aufdeckung der antiken Ueberreste Fiesole's vornehmen wird [18]). Ich habe im April dieses Jahres eine genaue Untersuchung des fiesolaner Theaters unternommen und versuche nun nach der in Gemeinschaft mit Hrn. Baumeister O. Delius veranstalteten und auf Taf. 8 abgebildeten Aufnahme zunächst die baulichen, sodann die bildlichen Ueberreste des Theaters zu erläutern.

I.

Ein Blick auf die in Taf. 8 (No. 1 und 2) gegebenen Abbildungen lehrt uns, dass wir in dem Theater von Fiesole seiner Construction nach ein römisches vor uns haben. Als solches erweist es sich, wenn wir den Angaben Vitruvs über die Hauptunterschiede griechischer und römischer Theater folgen, durch die niedrige Bühne, die kleine Orchestra und, wenn man will, auch die halbkreisförmige, nicht hufeisenförmige Gestalt der Cavea [19]). Bei der Anlage des Baues mit seinem nach Nordosten geöffneten Zuschauerraum [20]) ist die vortheilhafte Bodenbeschaffenheit, d. h. der sanft ansteigende Felsabhang vortrefflich ausgenutzt, insofern fast zwei Drittel der Sitzstufen in den natürlichen Boden selbst eingehauen sind, und nur nach den Abschlussmauern der Cavea hin durch Unterbauten nachgeholfen ist [21]). Damit erreichte man nicht nur eine leichtere und weniger kostspielige Fundamentirung des Baues, sondern hatte auch den Vortheil, dass den Zuschauern die gesunde Luft der Berge zugeführt wurde, welche mit ihren malerischen Umrissen die Fernsicht begrenzen. Denn wenn man auch die Meinung als beseitigt ansehen darf, als habe man dem Zuschauer während der Aufführung des Stückes eine schöne Aussicht verschaffen wollen, so wird man doch kaum leugnen können, dass der Anlage eines Theaters an einer schönen Gegend in der Nähe des Meeres oder der Berge stets der Vorzug gegeben sein wird [22]).

Der Felsabhang, welcher den Zuschauerraum des Theaters trägt, flacht sich merklich nach Nordwesten zu ab; hier musste also zunächst durch Unterbauten in Form von Gewölben nachgeholfen werden. Diese Gewölbe, die an ihrer höchsten Stelle kaum zwei

[16]) Nach Mittheilung des Bürgermeisters von Fiesole liess die Geistlichkeit des Ortes das Theater wieder verschütten, um aus der Bebauung des so gewonnenen Bodens Nutzen zu ziehen.

[17]) Theatergebäude, Taf. II, 17 und III, 11 *a. b. c.*

[18]) Diese meine Angaben beruhen auf mündlichen Aussagen des ebenso gefälligen wie sachkundigen Bürgermeisters von Fiesole, Herrn Eugenio Catanzaro.

[19]) *De arch.* V, VIII, 1 (ed. Rose). — Der halbkreisförmige Sitzraum des Theaters von Mitylene würde, wenn es richtig ist, dass das Pompejustheaterin Rom eine genaue Nachbildung desselben ist, als ganz vereinzelte Ausnahme dastehen. Vgl. Wieseler, Griech. Theater in Ersch und Grubers Encyclopädie LXXXIII, 243 Anm. 54.

[20]) Es entspricht dies durchaus der Vorschrift des Vitruv, *de arch.* V, III, 2: „*etiamque providendum est neve impetus habeat a meridie. sol enim cum implet eius rotunditatem, aer conclusus curvatura neque habens potestatem vagandi versando confervescit et candens adurit excoquitque et inminuit e corporibus umores.*“ Ausserdem war es richtiger, wenn die Bühne und nicht der Zuschauerraum von der Sonne beleuchtet wurde.

[21]) Vgl. Vitruv V, III, 3.

[22]) Vgl. Wieseler, Griech. Theater a. a. O. 232 Anm. 4. Conze, Reise auf der Insel Lesbos, 9.

Meter hoch sind, laufen Anfangs der Felssohle, auf der sie sich erheben, parallel und senken sich dann zugleich mit dem nach der Orchestra zu abfallenden Zuschauerraum, bis ihre Decke sich mit dem Fussboden vereinigt. Ursprünglich müssen ihrer neun vorhanden gewesen sein — die jetzt verschwundenen sind auf dem Grundriss durch punktirte Linien angedeutet —, während heute nur noch drei als wirkliche Gewölbe zu erkennen und zugänglich sind, das vierte aber *(a¹)* nicht betreten werden kann. Auch unter sich können diese Räume Anfangs in keiner Verbindung mit einander gestanden haben; vielmehr sieht man deutlich, dass die Löcher, durch welche man jetzt aus dem einen ins andre gelangt, von moderner Hand willkürlich gemacht worden sind: wie del Rosso vermuthet[23]), von den hier nach Schätzen suchenden Langobarden, als ob die modernen italienischen Barbaren, welche das Theater zerstörten, um eine Kirche damit zu erbauen, weniger habgierig gewesen wären! Das unheimliche Dunkel dieser kalten, stets mehr oder weniger vom Wasser durchrieselten Gewölbe hat ihnen beim Volke den Namen der „*Buche delle Fate*" verschafft, und der fiesolaner Bauer, welcher als Cicerone den Fremden hier hineinführt, wird nie vergessen zu bemerken, dass in diesen Kellern „die wilden Thiere für die Spiele des Nero" aufbewahrt wurden, wie denn noch heute in Florenz und Fiesole die Bezeichnung des ganzen Theaters als eines „*Anfiteatro*" die übliche ist. Gewölbe α^1 enthält nun zugleich den Kanal, durch welchen das Wasser einer perennirenden Quelle in das sogleich näher zu besprechende Brunnenhaus *(b)* geleitet wurde. Da jedoch diese Leitung nicht mehr gut erhalten ist, verbreitet sich ein Theil des Wassers in die übrigen Gewölbe, welche del Rosso[24]) bei ihrer Aufdeckung sogar ganz mit Wasser angefüllt gefunden haben will, und daher kam es, dass Wieseler[25]) sie geradezu als Wasserbehälter bezeichnete[26]). Daran zu denken verbietet jedoch der Umstand, dass sie nicht, wie sonst Wasserbehälter, entweder im Innern mit einem wasserdichten Bewurf bekleidet[27]) oder aus fest aufeinander liegenden Ziegel- oder Quadersteinen, sondern blos aus Felsschutt, der durch eine reichliche Verwendung von Kalk zusammengefügt ist, aufgeführt sind. In den Wänden haben sich die Löcher, in denen das Gerüst befestigt war, noch erhalten; ausserdem bemerkt man in dem auf das Quellhaus zugehenden Gewölbe *(a¹)* ein mit Werksteinring verschlossenes, vollständig erhaltenes Mannloch von 43 Centimeter lichtem Durchmesser, und gleiche Oeffnungen müssen auch in den andern Gewölben vorhanden gewesen sein; zwar fehlt jetzt bei ihnen die Werksteinbekleidung, aber über einem derselben erblickt man noch heute von aussen den Deckelstein. Diese Oeffnungen können wol nur den Zweck gehabt haben, das Wasser, dessen zeitweiliges Eintreten in diese Gewölbe nie ganz zu verhindern war, so schnell wie möglich auszuschöpfen und die feuchte Kellerluft, die sich mit dem Wasser unter den Zuschauersitzen ansammeln musste, zu entfernen. Sie hatten also gerade den entgegengesetzten Zweck von Wasserbehältern unterhalb der Sitzstufen des Zuschauerraumes, was ja auch der Vorschrift Vitruv's, welcher davor warnt, Theater an feuchten Orten anzulegen, schlecht entsprochen haben würde[28]).

Dieselbe Nothwendigkeit aber, welche auf der Nordwestseite des Theaters zur Errichtung von Gewölben als Träger der Sitzstufen führte, bewirkte, dass man solche auch an der Ostseite der Cavea anlegte, wenngleich hier nur noch zwei, und zwar nach aussen zu offne Gewölbe — sie sind in den Grundriss nicht mit aufgenommen, befinden sich aber unmittelbar unter den mit *s* bezeichneten bei-

[23]) *Una Giornata etc.* 220.

[24]) A. a. O. 220.

[25]) Theatergebäude. Text zu III, 11 *a. b. c.* und Griechisches Theater a. a. O. 238 Anm. 33.

[26]) Vermuthlich wird auch die Behauptung Richters (nach Wieseler an der zuletzt angeführten Stelle), „dass im Erdgeschosse der Cavea des Theaters zu Bostra Wasser gewesen sei," auf einen ähnlichen Grund zurückzuführen sein.

[27]) Vgl. Guhl und Koner, das Leben der Griechen und Römer, [4] 437.

[28]) V, III, 1: „*per ludos enim cum coniugibus et liberis persedentes delectationibus detinentur et corpora propter voluptatem inmota patentes habent venas, in quas insidunt aurarum flatus, qui si a regionibus palustribus aut aliis regionibus vitiosis advenient, nocentes spiritus corporibus infundent.*"

den Gewölben des oberen Stockwerks — bemerkbar sind. Del Rosso verzeichnete ihrer hier auf seinem Plane[29]) drei, deren Vorhandensein durch die Bodenbeschaffenheit auch allerdings sehr wahrscheinlich gemacht wird, die aber bei der Verschüttung des Theaters nach dieser Seite hin nicht nachzuweisen sind. Der zwischen den Unterbauten liegende Raum — unsre Abbildung zeigt auf der rechten Seite von No. 1 nur die Substructionen des Theaters, auf der linken die Stufen der Cavea und der zu Tage liegenden Oberbauten — wird von dem natürlichen Felsen eingenommen, welcher künstlich zur Aufnahme der Stufen der Cavea bearbeitet ist. Dieselben steigen in 4 flacheren, mit ihren Enden etwas nach der Bühne zu vorspringenden und 17 höheren Halbkreisen[30]) über einander empor und sind mit einfach rechtwinklig behauenen Platten — also ohne den sonst wol üblichen Luxus[31]) — aus fiesolaner Sandstein („*pietra serena*") belegt. Jedermann weiss, dass die unteren flacheren Stufen nicht unmittelbar zum Sitzen dienten, sondern dazu bestimmt waren, die Ehrensessel der Municipalbeamten und höhergestellten Personen, soweit für diese der Platz in der Orchestra nicht ausreichte, also für die Duumvirn, Decurionen, Augustalen u. s. w. aufzunehmen; der Platz für die eigentliche Bürgerschaft befand sich auf den dahinter emporsteigenden Sitzstufen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese beiden „Ränge", so zu sagen, des Theaters durch eine Brüstung von einander getrennt waren, welche sich auf der dritten flachen Stufe von *c–c–c* hingezogen haben wird. Nur so scheint sich die grössere Breite der dritten Stufe als völlig zweckentsprechend zu erklären[32]). Da nun die Sitzstufen des zweiten Ranges oder der *media cavea* wegen ihrer Höhe nur unbequem zu ersteigen waren, theilte man dieselben durch drei, den Halbkreis radienartig durchschneidende Treppen, deren Stufen um die Hälfte kleiner waren, in vier keilförmige Abschnitte. Von diesen Treppen *(d)* ist die linke (von der Bühne aus gesehen) fast vollständig, von der mittleren und rechten dagegen nur je ein Ansatz erhalten. Die Annahme von fünf die Cavea durchschneidenden Treppen, wie sie sich auf dem Plane bei del Rosso finden[33]), ist falsch, fraglich aber bleibt es, ob an den beiden geraden Umfassungsmauern der Cavea ebenfalls Treppen emporstiegen, da die nordwestliche Seite des zweiten Ranges ganz zerstört ist, und die zwei an der entgegengesetzten Seite befindlichen, Treppenstufen sehr ähnlichen Steine auch durch Zufall an ihren Platz gekommen sein können. Wie dem auch sei, jedenfalls finden wir auch hier wieder Vitruv's Angabe[34]), dass das römische Theater zum Unterschiede vom griechischen eine ungerade Anzahl von Treppen habe, bestätigt. Dass je zwei Treppenstufen auf eine Sitzstufe kommen, ist wol mit Ausnahme des Dionysostheaters zu Athen als allgemeines Gesetz angenommen worden. Dagegen hat man, so viel mir bekannt, bis jetzt noch bei keinem Theater die Beobachtung gemacht, dass wie bei dem von Fiesole die unterste der beiden zusammengehörigen Stufen um einige Centimeter höher als die obere ist. Dies Verhältniss kehrt bei allen erhaltenen Stufen genau wieder und wird auch, sobald man darauf aufmerksam geworden ist, durch den blossen Blick sofort wahrgenommen. Ein praktischer Grund für diese Einrichtung dürfte sich nicht leicht auffinden lassen; vielleicht erklärt sich die Erscheinung nur unter der Annahme eines bestimmten Verhältnisses (etwa dem wie 3 : 5), in welchem die einzelnen Theile des Baues zu einander stehen (vgl. Anm. 59). Es wäre interessant, wenn uns genaue Beobachtungen belehrten, ob diese Eigenthümlichkeit sich allein auf Fiesole beschränkt oder nicht.

Jedenfalls unserm Theater allein angehörig ist die Art und Weise, wie man mitten in der Cavea einen Brunnen angelegt hat. Zwar kann es nach Wieseler's Untersuchungen[35]) keinem Zweifel unterliegen, dass sich oft in unmittelbarster Nähe der

[29]) *Saggio* etc. Tav. I.

[30]) Vgl. die Profilzeichnung No. 2 auf Taf. 8.

[31]) Vgl. Guhl und Koner, a. a. O. 145.

[32]) Eine Brüstung trennt auch in dem kleinen Theater von Pompeji (Overbeck, a. a. O. 147) die *infima* von der *media cavea*. An dem grossen Theater von Pompeji erhebt sich hinter der vierten Stufe sogar eine gemauerte Praecinction. Vgl. Overbeck, a. a. O. 135 und Fig. 90.

[33]) *Saggio* etc. Tav. II, Fig. IV.

[34]) V, vi, 2.

[35]) Griech. Theater, a. a. O. 238 Anm. 33.

Theater Wasserleitungen und Brunnen befanden, welche den Zuschauern Gelegenheit sich zu erfrischen boten, aber es ist bis jetzt keins bekannt geworden, welches ein vollständiges Brunnenhaus inmitten des Zuschauerraums selbst darböte, und man scheint sogar über die betreffende Anlage in Fiesole, deren Zweck doch keinem Zweifel unterliegen kann, sich keine klare Vorstellung gemacht zu haben. So kam es, dass Wieseler[36]) das Brunnenhaus einen „kleinen Altan" nannte, während dasselbe doch in der That nichts weiter als ein Wasserbehälter war. Derselbe befindet sich zwischen der 3ten und 6ten Sitzstufe ungefähr in der Mitte der nordwestlichen Hälfte der Cavea und darf seiner Construction nach als durchaus römisch bezeichnet werden. Am ehesten lässt er sich den „*castella aquae*" vergleichen, die wir in Pompeji finden[37]); er besteht aus einem fast quadratischen Bau, der oben zugewölbt, hinten und vorn mit einer Mauer geschlossen und nur durch ein in der vorderen Wand befindliches hohes Bogenfenster zugänglich ist[38]). Die wölbende Decke ist leider bis auf wenige Spuren verschwunden, doch bemerkt man noch, dass sie mit einem festen, roth bemalten Kalküberzuge bedeckt war. Das Brunnenhaus war nach der seit den letzten 50 Jahren erfolgten Verschüttung der einzige sichtbare Ueberrest des Theaters und diente den Fiesolanern dazu, hier ihre Wäsche zu waschen. Das Loch, durch welches das Wasser in den Brunnen einströmte, ist, wenngleich mit Gestrüpp überwachsen, noch bemerkbar, und desgleichen erkennt man ein Ausflussloch an der vorderen Wand, durch welches sich das Wasser dem Durstigen zu grösserer Bequemlichkeit in einen unmittelbar vor dem Brunnenhäuschen befindlichen, an den Schmalseiten abgerundeten Steintrog, der jetzt freilich fast ganz zerstört ist, ergoss. Unterhalb des Brunnenhäuschens setzt sich die Wasserleitung *(e–e)* fort — man hört das Plätschern noch heute unter einigen Sitzstufen —, durchschneidet dann den Raum, über dem sich die *infima cavea* erhebt und nimmt an der Bühne eine zweite Leitung, die, von Südosten herkommend, in den Einschnitt, der zugleich zur Aufnahme des Vorhangs dient, fliesst, auf, um sich ausserhalb des Theaters in die Campagna zu ergiessen, wo del Rosso sogar noch Spuren einer alten Wasserleitung wahrgenommen haben will. So war dafür gesorgt, dass der in der Orchestra sich ansammelnde Regen sowie das von der Anhöhe herabfliessende Bergwasser sich schnell entfernen konnte, zu welchem Zwecke sich vermuthlich im Boden der Orchestra ein Abflussloch befand. Dasselbe ist freilich heute ebensowenig mehr sichtbar, wie das Marmorgetäfel, womit einst die Orchestra belegt war — die in der Nähe des Prosceniums erhaltenen Kalküberreste lassen darüber keinen Zweifel —; doch sind von den Marmorplatten wenigstens noch Fragmente in dem kleinen Museum von Fiesole erhalten. Auch die Marmorbekleidung der fünf Nischen *(f–f)*, einer mittleren halbkreisförmigen und vier viereckiger, welche in die aus Backsteinen aufgeführte Prosceniumswand eingebaut sind, ist heute verschwunden. Jene Nischen, welche in gleicher Anordnung bei vielen römischen Theatern, z. B. bei dem grossen in Pompeji[39]) wiederkehren, hatten zum Theil den Zweck, der Theaterpolizei während der Aufführung zum Sitzplatz zu dienen, theils waren in ihnen kleine Treppen angebracht, welche für Chor und Schauspieler den Verkehr zwischen Bühne und Orchestra vermittelten[40]). Im grossen Theater von Pompeji sind diese Treppen von Ziegelsteinen, in Fiesole mögen sie von Holz gewesen sein, so dass sie unter Umständen auch entfernt werden konnten.

Von der Orchestra scheidet das Bühnengebäude jene Vertiefung *(g–g)*, welche beim römischen Theater zur Aufnahme des sinkenden Vorhangs bestimmt war und, wie bemerkt, in ihrem unteren Theil zugleich als Kanal für das der Leitung zugehende Bergwasser diente. Ein an der der Orchestra zu-

36) Theatergeb., Text, 20. Vgl. Taf. III, 11 *a. b. c.*

37) Vgl. Overbeck a. a. O. 208 Fig. 126.

38) Man hat die Fensteröffnung jetzt mit Steinen ausgefüllt, um den Einsturz des noch erhaltenen Bogens zu verhüten.

39) Vgl. Overbeck a. a. O., die Abbildung S. 130 u. 145.

40) Wieseler, das griech. Theater a. a. O., 253 Anm. 141 leugnet zwar diesen Zweck der Treppen, aber wol mit Unrecht. Vgl. Guhl und Koner, a. a. O. 147; Lohde, die Skene der Alten, 20. Progr. z. Winckelmannsf. 1860, 11; Arnold, das altrömische Theatergebäude, Würzburger Progr. 1873, 14. Vgl. Sueton, Caes., 39.

gekehrten Seite dieses Einschnittes — als solcher zeigt er sich besonders in der Profilzeichnung — befindlicher Vorsprung bildete die Grenze für den tiefsten Fall des Vorhangs und verhinderte, dass derselbe mit dem Wasser in Berührung kam[41]. Hieraus ergibt sich, dass die Anwendung solcher gemauerter Behältnisse, wie wir sie zur Aufnahme des den Vorhang hebenden Windeapparates z. B. bei dem grossen Theater von Pompeji finden, in einer vom Wasser durchströmten Vertiefung nicht möglich war. In Fiesole können nur die zwar symmetrisch, aber in ungleichen Abständen von einander angebrachten Rinnen (γ), deren zehn vorhanden sind, zur Befestigung der den Vorhang haltenden Stangen gedient haben. Derselbe muss sich demnach mindestens von *g* bis *g* erstreckt haben, und war also wol geeignet, die ganze im Verhältniss zu ihrer Breite sehr lange Bühne den Blicken auch derjenigen Zuschauer zu entziehen, welche — was gewiss keine sehr gesuchten Plätze gewesen sein werden — unmittelbar an den Begrenzungsmauern der Cavea Platz genommen hatten. Begrenzt wird die Bühne an ihrer östlichen Schmalseite durch einen, jetzt fast zerstörten, gewölbten und an zwei Seiten *(h, h)* offnen Raum *(paraskenion)*, durch welchen von aussen her sowol alle grösseren Theaterapparate, wie Vorhänge *(aulaea)*, Coulissen *(versurae)*, Hintergründe *(scena ductilis)* und sonstige Maschinerieen unmittelbar auf die Bühne geschafft werden konnten[42], als auch den Schauspielern durch eine kleine Zwischenthür *(i)* Zugang zunächst in den mit einer Treppe gedeckten Raum *l* und von diesem in ein Nebenzimmer *m*, d. h. also in die hinter der Bühnenwand gelegenen Ankleidezimmer u. s. w. gewährte. Diese Räumlichkeiten scheinen im Alterthume nach einem bestimmten Plane angelegt worden zu sein; sie folgen z. B. in derselben Weise auf einander bei den Theatern von Orange[43], nur mit dem Unterschiede, dass sie dort nicht unter einander, sondern nur von aussen zugänglich sind; der Umstand aber, dass in Orange die Zimmer auf dem rechten Flügel des Bühnengebäudes dem auf dem linken vollständig entsprechen, lässt vermuthen, dass auch in Fiesole ein Gleiches der Fall war, also auch die Bühne an der nördlichen Schmalseite durch einen *h-h* entsprechenden Raum *(paraskenion)* abgeschlossen gewesen sein wird.

Die Bühnenwand ist in der üblichen Weise durch drei nach der Orchestra hin sich öffnende Nischen unterbrochen, von denen die mittlere, halbkreisförmige, wie bekannt, den Haupteingang, die beiden kleineren eckigen aber die zwei Nebeneingänge darboten[44]; ihre Formen sind nur noch im Grundrisse zu erkennen, von der Bühnenwand selbst aber ist Nichts mehr erhalten, und daher kömmt es, dass man auch eigentliche Thüren oder Oeffnungen gar nicht mehr bemerkt. Allein vermuthlich setzten die Ausgänge erst über einigen Stufen an, so wie es uns die erhaltene Bühnenwand des Theaters von Orange zeigt[45], und diese Annahme wird noch wahrscheinlicher, wenn man bedenkt, dass die Bühne — in Fiesole liegt der natürliche Felsen oben zu Tage — schon der besseren Akustik wegen mit einem hölzernen Boden *(pulpitum)* belegt zu werden pflegte[46]. Vor der Hauptnische befinden sich die Ueberreste zweier Basen *(n, n)*[47], auf denen vielleicht zwei die Hauptthür einrahmende und etwa durch einen Giebel verbundene Säulen aufsetzten. Etwas ganz ähnliches hat sich an derselben Stelle auch auf dem grossen Theater von Pompeji erhalten, wo es jedoch von Overbeck[48] für je eine Statuenbasis erklärt wird. Welchen Zweck das in dem Winkel zwischen Paraskenion und verlängerter Prosceniumswand befindliche, auf hoher Basis ste-

[41] Die den Theatervorhang betreffenden Stellen sind zuletzt zusammengestellt worden von Arnold, a. a. O. 19 f. — Ueber die Art, wie der Vorhang vermuthlich herabgelassen wurde, vgl. Overbeck, a. a. O. 145 f. — Von glaubwürdiger Seite werde ich so eben benachrichtigt, dass die Vorhangsrinne bei dem jüngst aufgedeckten Theater von Verona in ihrem unteren Raume gleichfalls ein Kanal gewesen ist. Derselbe soll nach oben zu mit Platten bedeckt gewesen sein.

[42] Vgl. Vitruv V, VI, 8.

[43] Vgl. den Grundriss dieser Bühne bei Caristie, *Monum. ant. à Orange* Pl. XXXII.

[44] Vgl. Arnold, a. a. O. 14.

[45] Caristie, a. a. O.; übrigens auch beim grossen Theater in Pompeji.

[46] Vgl. Vitruv, V, VI, 1.

[47] Vgl. den Durchschnitt No. 2.

[48] A. a. O. 143.

hende Säulenfragment *(o)* gehabt habe, vermag ich nicht zu sagen.

Aus der beschriebenen Lage des Bühnenraumes nebst den anstossenden Gemächern geht hervor, dass, abgesehen von der fraglichen Existenz der oben erwähnten Treppen, eine unmittelbare Verbindung zwischen jenem und dem Zuschauerraum nicht bestand. Wer zur Orchestra gelangen wollte, nahm seinen Weg durch die zwischen Bühnenwand und Cavea sich hinziehenden Eingänge *(p)*, durch welche, wenn griechische Stücke zur Aufführung gelangten, auch der Chor seinen Einzug hielt und welche unterhalb des sogleich näher zu beschreibenden Raumes über eine ziemlich breite Treppe in die Orchestra hineinführten. Der Gang selbst, der auf der Profilzeichnung oberhalb des Buchstabens *C* angegeben ist, führt heute nicht mehr vollständig in's Freie, da sich vor der Umfassungsmauer der Cavea auf dieser Seite eine grosse Erdhäufung gebildet hat. Von dem entsprechenden Eingang der entgegengesetzten Seite ist nur noch eine Treppenspur erhalten.

Es ist bereits bemerkt worden, dass vermuthlich die *media cavea* von der *infima cavea* durch eine Brüstung abgegrenzt war. Ebenso wird man nach Analogie von andern Theatern annehmen müssen, dass auch seitwärts gegen die Eingänge *p* hin die Cavea durch eine schräg aufsteigende Mauer abgeschlossen war, deren Spur man noch in dem zwischen dem Eingange *p* und den Sitzstufen entstandenen Winkel[49]) erkennen kann. Auf diese Weise aber musste sich oberhalb jener Eingänge *p* ein Raum bilden, den man unmöglich unbenutzt gelassen haben wird, zumal da man von seiner hinten durch eine niedrige Mauer abgeschlossenen Plattform aus die vorzüglichste Aussicht auf die Bühne genossen haben muss. Es bliebe ferner auch der Zweck der von der Aussenwand des Bühnengebäudes über dem Eingangszimmer *(k)* sich erhebenden, nur zur Hälfte erhaltenen Treppe *(q)* unverständlich, wenn man nicht annehmen wollte, dieselbe habe über den gewölbten Raum *(h-h)* auf eben jene Plattform geführt; und so wird man in dieser wol eins der beiden zwischen Cavea und Bühne liegenden Tribunalia zu erkennen haben[50]). Wie nun in Rom seit Augustus auf dem rechts vom Zuschauer gelegenen Tribunal[51]) der Spielgeber und die Priester, auf dem gegenüberliegenden die Vestalinnen ihren Platz hatten, so wird dies auch mehr oder weniger ähnlich in Fiesole der Fall gewesen sein. Dennoch kann die Treppe *q* nicht diesen Personen allein zum Eingange gedient haben. Ein Blick auf die Profilzeichnung und No. 9 der Tafel 9 zeigt uns vielmehr, dass hinter dem Tribunal eine schmale Treppe *(r)* anstieg, auf der Höhe rechts umbog und über die beiden gewölbten Räume *(s. s)*, die nur als Substructionen dienten, auf den höchsten, gleich näher zu betrachtenden Punkt der Cavea, d. h. den dritten Rang oder die „*summa cavea*" führte, ein Rang, der vielleicht den Frauen angewiesen war. Eben diese konnten also nur vermittelst der zu den Tribunalia führenden Treppen *q* wie der Treppen *r* zu ihren Sitzplätzen gelangen. Geht schon aus diesen Umständen das Vorhandensein einer *summa cavea* hervor, so wird dies noch deutlicher, wenn wir uns zur Betrachtung des letzten Theiles unseres Planes, nämlich des südwestlich an die Cavea stossenden Baues und den Eingängen zur *media cavea* selbst wenden.

Auf dem höchsten Punkte des Abhanges, an den sich das Theater lehnt, stösst an dasselbe ein Raum *(v)* von oblonger Form, dessen Grundmauern heute nur noch mit grosser Mühe zu erkennen sind, da der Ort zu einem besäten Felde, auf dessen Mitte ein Oelbaum steht, umgewandelt ist. Del Rosso[52]) scheint den Grundriss des einst hier befindlichen Baues, den er als „Saal" bezeichnet, noch vollständig gesehen zu haben. Nach ihm befanden sich zwischen seiner nordöstlichen Langseite und der Aussenwand des Theaters drei halbkreisförmige Nischen, während sich an die Schmalseiten je vier nicht ganz gleich grosse, schmale Kammern *(t)*, in denen man eine Menge Thonscherben fand, anreihten; in der kleinsten, mit einer Steinplatte zugedeckten lagen sogar zwei Leichname — es sind die,

[49]) Vgl. Taf. 9 No. 9.

[50]) Vgl. besonders Arnold, a. a. O. 10 und den Excurs S. 23 f. — Overbeck, Pompeji 148.

[51]) Nur dies eine ist bei dem Theater von Fiesole erhalten.

[52]) *Giornata* etc. 220 f.

auf welche Hr. v. Schellersheim zuerst bei seinen Nachgrabungen stiess —; die Kammern an der entgegengesetzten Schmalseite des Saales [53]) waren nur mit Erde ausgefüllt, und ebenso fand sich Erde in den drei erwähnten Nischen *(u)*, deren Bestimmung uns nicht klar ist [54]). Ueber den Zweck jener Kammern hat del Rosso die ansprechende Vermuthung geäussert, dass dieselben Schauspielern zur Begräbnissstätte gedient haben. Ist dies wirklich der Fall gewesen, so darf man unmöglich mit Wieseler [55]) annehmen, dass jener Saal „die Bestimmung einer Loge wie beim Odeum des Hadrian in Tibur“ gehabt habe; denn es ist klar, dass eine Loge ihren Platz nicht zwischen Gräbern haben konnte. Nun aber widerspricht schon die Annahme eines 15 Meter langen Raumes durchaus dem Begriff einer Loge, und man wird den Grund für die Anlage des Raumes in einem andern Umstande zu suchen haben. Erinnert man sich daran, dass das Theater des Pompejus [56]) mit dem Tempel der Venus Victrix in Verbindung stand, so wird man die Vermuthung kaum abweisen können, dass durch den Saal mit seinen Nebenräumen gleichfalls eine Verbindung mit einem südwestlich von dem Theater gelegenen wichtigen Gebäude hat hergestellt werden sollen. Diese Vermuthung findet eine Stütze in der Beschaffenheit der den Saal nach Südwesten hin abschliessenden Mauer; dieselbe ist nämlich nicht von derselben Beschaffenheit wie die übrigen Mauern des Theaters, sondern aus gewaltigen Steinblöcken aufgeführt, in einer Constructionsweise, die den etruskischen Mauern von Fiesole ziemlich nahe steht und jedenfalls den Bau des Theaters durch ihr Alter weit überragt. Nimmt man dazu, dass, wie mir mündlich versichert worden ist, auf dem südwestlich an jene Mauer sich anschliessenden Raume eine grosse Zahl von geglätteten Marmorstücken, die nur von einer Fussbodenbekleidung herrühren können, gefunden sind, so wird die Annahme, dass hinter dem Theater ursprünglich ein grosser Bau gestanden habe, fast zur Gewissheit. Indem man diesen mit dem Theater in Verbindung setzte, gewann man zugleich von einem wichtigen Punkte der Stadt aus zwei bequeme Eingänge *(w)* in das Theater; dieselben führten zu beiden Seiten des Verbindungsbaues über eine Treppe, welche bei *x*, der Rundung der Cavea folgend, eine Biegung macht, durch die mit einer Steinplatte gedeckte Thür *y* [57]) in einen Gang *z–z*, der vermuthlich als äusserste Praecinction um den ganzen Umkreis der Cavea herumlief. Durch vier Thüren (*α*) gelangte man dann auf einen zweiten Gang *δ–δ* und endlich durch das Pförtchen *β* in die *media cavea* selbst. Der Umstand, dass die die Gänge *z–z* und *δ–δ* einschliessenden Mauern ihrem Zwecke nur dann entsprochen haben können, wenn man annimmt, dass sie überwölbt waren, führt auf den schon von del Rosso geäusserten naheliegenden Gedanken, dass diese Gewölbe die Sitzstufen der *summa cavea* trugen, wie sich eine solche in ganz derselben Weise bei dem grossen Theater von Pompeji zeigt [58]). Die Zuschauer, die hier Platz nahmen, betraten das Theater, wie bereits gezeigt, von der Aussenseite des Bühnengebäudes her, indem sie die Treppen *q* und *r* emporstiegen, und hatten folglich keine Berührung mit den die *media cavea* einnehmenden Bürgern. Eine derartige Son-

[53]) Ihre Angabe auf dem Plane ist unterblieben, weil uns selbst das Vorhandensein der Quermauer des Saales fraglich erschien.

[54]) Bereits del Rosso dachte a. a. O. vermuthungsweise an die Schallgefässe, die nach Vitruv V, v f. in den Theatern ausserhalb Roms wie auch in Griechenland in Räumen *(„cellae“)* unter den Sitzstufen angebracht waren. Diese Vermuthung ist keineswegs abzuweisen, wenngleich uns die ganze hierauf bezügliche Frage trotz der eingehenden Untersuchung von Unger (Jahrb. d. Ver. v. Alterth. i. Rheinl. XXXIV—XXXVI) und A. Müller im Philologus XXXIII, 510 f. (vgl. Wieseler, Griech. Theater a. a. O. 234 Anm. 21) noch nicht genügend beantwortet zu sein scheint. Sollten übrigens etwa die in den kleinen Kammern gefundenen Thonscherben wirklich von solchen Schallgefässen (ἠχεῖα) herrühren? Vgl. Vitruv, V, v, 8: *„multi etiam sollertes architecti, qui in oppidis non magnis theatra constituerunt, propter inopiam fictilibus doliis ita sonantibus electis hac ratiocinatione compositis perfecerunt utilissimos effectus.“*

[55]) Theatergeb. 27. — Wie ich höre, haben sich auch in dem Theater von Verona kürzlich römische Grabsteine gefunden.

[56]) Ebendas. II, 17.

[57]) Del Rosso hat es sich in seinem *Saggio* etc. 30 ff. sehr angelegen sein lassen, die Construction dieser Thür zu erklären; ich vermag indessen die Spuren der Angellöcher u. s. w., auf die er sich bezieht, nicht mehr zu erkennen.

[58]) Vgl. Overbeck, a. a. O. 141 f. und Fig. 90.

derung der Sitzplätze und des Publikums musste wesentlich zur Ordnung des Ganzen beitragen, während die scheinbar verwickelte, aber doch im Grunde klare Anlage der zahlreichen Eingänge einer raschen Entleerung des Theaters Vorschub leistete, und alles Gedränge, wodurch sich unsre modernen Theater nach dem Ende der Stücke auszuzeichnen pflegen, vermieden wurde. Erkennt man schon in der Durchführung dieses wol durchdachten Planes jenen den Römern eignen Ordnungssinn[59]), so weisen, wenn ja Einer die Anlage dieses Theaters etruskischer Zeit zuschreiben wollte[60]), die Bildwerke, zu deren Betrachtung wir uns nun wenden, mit noch grösserer Bestimmtheit auf die römische Kaiserzeit hin.

II.

So trümmerhaft auch der Zustand ist, in welchem die Sculpturen des fiesolaner Theaters auf uns gekommen sind, dürfen wir doch nicht anstehen, auch diese geringen Ueberreste einer sorgfältigen Betrachtung zu unterziehen, um so mehr, da Fragmente vom plastischen Schmuck einer antiken Bühne zu den grossen Seltenheiten gehören. Sogar so wohl erhaltene Bühnenwände wie die von Orange[61]) oder Aspendos[62]) lassen nur ahnen, wie reich sie einst ausgestattet waren. Die Alten wissen viel zu berichten von der verschwenderischen Pracht, mit welcher die Römer ihre Bühnenwände bekleideten[63]); denn die Griechen scheinen, wie überhaupt im decorativen Element, so auch hierbei mehr Maass gehalten zu haben[64]). Vitruv erwähnt[65]) die architektonischen Einzelheiten eines solchen Schmuckes, und die Bühnenwand von Aspendos zeigt uns noch heute, wie reich dieselbe durch eine ganze Reihe von Giebel tragenden Säulen gegliedert war. Eine Anzahl von Säulenfragmenten und Blätterkapitellen, die freilich nicht mehr der besseren Periode der Kaiserzeit angehören, ferner Antenkapitelle, Akroterien und Konsolen liegen auch in Fiesole theils zerstreut unter den Trümmern des Theaters umher, theils sind sie in dem Museum untergebracht. Gewiss belebten auch sie einst die Bühnenwand, Eingänge und das Untergeschoss der Tribunalia. Wir wissen ferner, dass es auch an Statuen unter dem Bühnenschmuck nicht fehlte. Pausanias[66]) sah auf der Skene des Theaters von Sikyon die Bildsäule des kriegerisch gerüsteten Aratos, und unzweifelhaft hat Lohde Recht, wenn er[67]) in der grossen Mittelnische der Bühnenwand des Theaters von Orange den Platz für eine sitzende Kolossalfigur erkennt. Bruchstücke von Statuen, mit denen nicht allein die Bühnenwand, sondern auch die Cavea hie und da geschmückt war, haben sich auch in Fiesole erhalten. Ausser den Fragmenten eines männlichen Hauptes und zweier weiblicher Köpfe in Lebensgrösse, zweier rechter, mit Sandalen bekleideter Füsse und etlicher Gewandstücke, die ohne Zweifel römischen Togafiguren angehören — gewiss höherer Magistratspersonen, wie solchen auch im grossen Theater von Pompeji Standbilder errichtet waren —, zieht vor Allem der auf Taf. 9, No. 4 abgebildete überlebensgrosse Kopf eines etwa in den vierziger Jahren stehenden Römers unsre Aufmerksamkeit auf sich. Er ist von feinkörnigem Marmor und bis zur Bruchlinie des Halses im Ganzen wohl erhalten; Nasenspitze und der hinter dem rechten Ohre herabfallende Zipfel der Toga, die auf dem Kopfe aufliegt, sind abgebrochen. Vermuthlich war die Figur ursprünglich mit der Geberde eines Opfernden dargestellt. Die Arbeit ist in hohem Grade lebendig, und besonders an den weicheren Fleisch-

[59]) Beachtung verdient jedenfalls auch die Bemerkung del Rosso's (Giornata etc. 234), wonach das Theater in 5 gleiche Theile zerfällt; zwei davon kommen auf die Orchestra, zwei auf die *media cavea* und eins auf die *summa cavea*; die Höhe der Ränge verhält sich zum Grundriss wie 3 : 5, und dasselbe Verhältniss kehrt auch bei den Sitzstufen wieder. Ja es scheint, so setzen wir hinzu, dass dasselbe auch bei den Treppenstufen nicht ausser Acht gelassen worden ist. Vgl. oben S. 97.

[60]) Del Rosso, Giornata etc. 233, nimmt für seine Bauart das Beiwort „tuskoromanisch" in Anspruch, was doch höchstens auf die Construction der einen Thür (Vgl. Anm. 57) zu beziehen wäre.

[61]) Abgeb. Caristie a. a. O.

[62]) Abgeb. Guhl und Koner a. a. O. Fig. 438 nach Texier, *Description de l'Asie mineure* III, Pl. 232 bis.

[63]) Die Stellen über die bei den Römern übliche Decoration der Bühnenwände gesammelt von Witzschel in Pauly's Realencyklopädie VI, II, 1776 und IV, 1213.

[64]) Vergl. Wieseler, Griech. Theater a. a. O. 253.

[65]) *De arch* V, VI, 6.

[66]) II, 7.

[67]) A. a. O. 5.

theilen der Wangen und des Unterkinns wohlgelungen; Stil wie auch die Haarbehandlung des Kopfes weisen auf die erste Kaiserzeit hin. Wenn mich nicht Alles trügt, so haben wir hier das Portrait des Kaisers Claudius vor uns, dessen Bildsäule wir uns also im Theater von Fiesole aufgestellt zu denken haben[68]).

An diese Fragmente von Bildsäulen schliesst sich eine ganze Reihe von Reliefstücken — jetzt im Museum von Fiesole befindlich —, von denen die wichtigsten auf Taf. 9 und 10 abgebildet sind[69]). Der Umstand, dass sie theils in dem Kanal, welcher sich unterhalb der zur Aufnahme des Vorhangs bestimmten Vertiefung befindet, theils in unmittelbarer Nähe der Bühnenwand, und zwar sämmtlich erst während der letzten Ausgrabungen entdeckt wurden, weist darauf hin, dass sie von der Bühnenwand hinabgestürzt sein müssen. Indem sie hier Jahrhunderte hindurch gelegen haben und wol auch in Berührung mit dem unter ihnen dahinrieselnden Wasser kamen, ist ihre Oberfläche besonders an der Reliefseite durch Auflösung der kalkigen Theile des Marmors sehr abgestumpft.

Eine Zusammenstellung aller dieser grösseren und kleineren Fragmente lehrt auf den ersten Blick, dass sie nicht nur aus demselben feinkörnigen Marmor wie der besprochene Kopf, sondern auch mit Ausnahme einer einzigen Platte von gleichem Stil des Reliefs sind, also zusammengehörten. Auch darüber kann kein Zweifel sein, dass die Stücke sämmtlich oblonge Platten bildeten, welche durchschnittlich ungefähr 0,60 hoch und 0,90 breit sind. Man denkt zunächst daran, dass sie einen fortlaufenden Fries bildeten, wie dergleichen Friese sich öfters an Bühnenwänden finden[70]). So berichtet C. Curtius (Arch. Zeitg. 1873, 82 f.) von mehreren jetzt im Britischen Museum aufbewahrten Sculpturfragmenten, welche vom Friese der Bühnenwand des Theaters zu Ephesos herstammen, und auf denen er einen Dionysischen Festzug erkennt. Ich weiss nicht, ob dieser Schluss aus den in der That sehr geringen Fragmenten nicht zu kühn ist. Dionysische Elemente in der Darstellung der fiesolaner Reliefs sind ja unverkennbar, allein es ist nicht glaublich, dass hier ursprünglich eine einheitliche, fortlaufende Darstellung vorhanden war, selbst wenn man die Schwierigkeit hinwegdenkt, die darin liegt, dass der Fries sich auch über die Winkel und Unterbrechungen fortzog, welche durch die drei Hauptnischen der Bühnenwand entstehen.

Es sondern sich nun zunächst die Platten mit rein decorativen Darstellungen von den übrigen ab; denn wenn auch in den Epheu- und Weinranken, welche sich über zwei Platten verbreiten (sie sind nicht mit abgebildet) der Bezug auf dionysischen Cultus deutlich ist, so können sich doch nicht an solche rein ornamentale Darstellungen die mit menschlichen Figuren geschmückten Platten angeschlossen haben. Ebensowenig lässt sich die unter No. 17 abgebildete fragmentirte Platte als Theil einer fortlaufenden Darstellung auffassen. Vielmehr weist sie ihrer im gegebenen Raum aufgehenden Composition nach[71]) darauf hin, dass sie mit ihrer ganzen Breite irgend ein hervorspringendes Glied der Bühnenwand beherrschte, und so gehört auch diese, übrigens in römischer Zeit häufig vorkommende Darstellung[72]) trotz Verwendung der Thiergestalten mehr dem rein decorativen Fache an, während in der Satyrmaske, welche über einer von zwei fliegenden Gänsen (oder Schwänen?)[73]) gehaltenen Guirlande mit flatternden Enden schwebt, wieder die Beziehung auf den Kreis des Dionysos hervortritt. Das Relieffragment einer der erwähnten an Grösse

[68]) Unter den im Theater gefundenen, meist sehr schlecht erhaltenen Münzen — jetzt im Museum von Fiesole — befindet sich auch eine des Claudius mit der Umschrift: *Ti. Claudius Caesar*.

[69]) Sie sind auf ⅕ verkleinert, die Nummern 3. 5. 6. 7. 8 wegen ihrer Undeutlichkeit nur auf ¼.

[70]) Nach Wieseler, Griech. Theater a. a. O. 253, besonders in den Theatern Kleinasiens.

[71]) Die Flügel und Füsse der Vögel schneiden etwas unschön mit dem Rande des Reliefs ab.

[72]) Vgl. *Annali d. I.* 1854, 44. *Monum. d. I.* VI, 43. Cavaceppi, *Racc.* III, 44. u. s. w. Vögel, Guirlanden und darüber schwebende Masken oder ein Gorgoneion sind dann besonders für die Decoration römischer Aschenkisten verwendet worden, Beispiele anzuführen wäre überflüssig. Auf römischen Sarkophagen werden derartige Guirlanden, über denen (meist Satyr-) Masken schweben, gewöhnlich von Eroten gehalten. Vgl. Benndorf und Schöne, Later. 60, 61, 294, 308.

[73]) Ueber diese Vögel und ihren Charakter vgl. unten Anm. 76.

gleichkommenden zweiten Satyrmaske[74]) (abgebildet unter No. 3) sowie mehrere nicht abgebildete Fragmente von schwebenden Vögeln, aber auch solcher mit spitzen Schnäbeln[75]), lassen vermuthen, dass diese Darstellung sich mehrmals wiederholt haben wird, wobei offenbar die einzelnen Platten durch die Gegeneinanderkehrung der Masken sich entsprachen.

Den Uebergang von diesen mehr oder weniger decorativen Darstellungen bildet ein Relief, dessen Inhalt man als genrehaft bezeichnen kann. Auch dieses scheint nach erhaltenen Spuren in doppelten Exemplaren vorhanden gewesen zu sein[76]), unterscheidet sich aber durch eine ausserordentliche Roheit des Stils, der vielleicht dem vierten Jahrhundert angehört, sehr merklich von den übrigen fiesolaner Sculpturen. Vielleicht ist die Platte später nachgearbeitet worden. Auf derselben erblicken wir einen nackten geflügelten Eroten en face mit in der Mitte gescheiteltem Haar, welcher in der Rechten einen Dithyrsos hält, rasch nach rechts dahineilt und mit der Linken den Flügel eines ihm nach rechts entwischenden Vogels, wahrscheinlich eines Schwans oder einer Gans packt. Rechts ist die nur 0,66 breite Platte abgebrochen. Beispiele für das genrehafte Motiv dieser gleichfalls in römischer Zeit besonders häufigen Darstellung hat L. Stephani zusammengestellt[77]) und dabei auf ihren bacchischen Charakter hingewiesen.

Eine Verschmelzung figürlicher mit ornamentaler Darstellung zeigt uns auch das Fragment der unter No. 19 abgebildeten Platte: vor einem Felsen steht rechts eine geflügelte Sirene, deren Haar durch ein Band zusammengehalten ist; um ihre Hüften ist ein die Oberschenkel bedeckender Schurz zusammengeknüpft, aus welchem schwanzartig ein hinter der Sirene zu einer Ranke mit grosser Blume sich aufrollendes Blatt hervorkömmt. Sie blies auf einer mit beiden Händen gehaltenen Doppelflöte[78]). Die eigenthümliche Vorstellung erklärt sich vielleicht mit Hinzunahme eines unter No. 14 abgebildeten Fragmentes, auf dem man vor einem ähnlich gebildeten Felsen ein mit Chiton und Mantel bekleidetes weibliches Götterbild bemerkt, das mit der Rechten wie zur Libation eine Patera vorstreckt, und man müsste etwa annehmen, dass auch die Sirene vor einer ähnlichen Bildsäule ihre Musik erschallen liesse. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass etwa das unter No. 18 abgebildete Relieffragment eines von links heranschwimmenden Seekentauren (?) der Sirene entsprochen habe, besonders wenn man bedenkt, dass das Auswachsen der Figur zu einem Blattornament sich hier sehr ungezwungen ergab. Dieser Uebergang menschlicher Formen in ein Pflanzenornament scheint in römischer, besonders in Trajanischer Zeit sehr beliebt gewesen zu sein[79]), nur ist zu beachten, dass bei den bekannten Beispielen das Auslaufen des menschlichen Körpers in die Pflanzenform von den Hüften an abwärts den ganzen Unterkörper zu ersetzen pflegt, während hier der Künstler in mehr realistischer Weise der Sirene den vollständigen menschlichen Körper gelassen hat, und das Blatt nur schwanzartig aus ihrem Rücken wächst — ein Umstand, der auch die Bedeckung der Hüften mit einem Schurze zur Folge gehabt hat.

Vermuthlich den Mittelpunkt der Darstellungen nahm die unter No. 15 abgebildete Platte ein, von der nur noch zwei, nicht richtig im Original auf einander gesetzte Fragmente[80]) erhalten sind. In der Mitte erblicken wir Dionysos, welcher in der bekannten lässigen Weise sich ausruhend dasteht. Mit dem linken Arm lehnt er sich über eine Herme[81]) (nur der Kopf und die Füsse erhalten), wäh-

[74]) Ob die unter No. 8 abgebildete, bekränzte Silensmaske einer gleichen Darstellung angehört habe, wage ich nicht zu entscheiden.

[75]) Auch viele Stücke von Blumen- und Fruchtguirlanden sind erhalten.

[76]) Erhalten z. B. noch eine Hand, die einen Dithyrsos hält, wenn nicht auch die oben erwähnten Vögelfragmente hierhin gehören. Die Platte ist nicht mit abgebildet.

[77]) *Compte-Rendu* 1863, 35 ff., 73 und 77. Vgl. auch Furtwängler, „Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans", in der Samml. gemeinverst. Vorträge Heft 245—46, S. 69.

[78]) Sirenen die Doppelflöte blasend als Decoration von Candelabern auf einer römischen Aschenkiste des Lateranensischen Museums, welche vermuthlich der Mitte des ersten Jahrhunderts angehört: Benndorf und Schöne, Later. 189.

[79]) Vgl. die Beispiele bei Benndorf und Schöne, Later. 59. 68.

[80]) Das obere Stück hätte mit einer Wendung mehr nach links auf das untere gesetzt werden müssen, so wie es die Richtung des Thyrsos angibt.

[81]) Das Auslaufen der Herme in zwei menschliche Füsse

rend die Rechte über den Kopf gelegt ist[82]). Das Gewand, das sich mit dem einen Ende um den linken Oberarm schlingt, ist an der rechten Hüfte vorgenommen, bedeckt aber die Beine nur zum Theil; in der Linken hält der Gott einen Thyrsos, während der Kopf mit träumerisch-ernstem Blick sich nach rechts wendet. Ein nach links hin schreitender Panther wendet den Kopf nach Dionysos zurück, während rechts sich das Fragment einer auf den Gott zuschreitenden Kinderfigur, wahrscheinlich eines Eroten, erhalten hat; rechts davon bemerkt man noch die Spur eines Felsens. Eine bestimmte Handlung ist, wie man sieht, nicht dargestellt; vielmehr ist auch hier die Figur des Gottes nebst den ihn umgebenden Wesen mehr in decorativer Weise aufgefasst und seine Stellung die allgemein bekannte, typisch gewordene[83]). Das griechische Original schimmert indessen auch noch unter dieser römischen Decorationsarbeit durch und erfreut das Auge durch den Fluss der Linien und die bei römischen Werken sonst seltene Einfachheit der Darstellung.

Gewiss auch zu dem Bacchischen Kreise gehören die Fragmente zweier andrer, nicht abgebildeter Tafeln, auf deren einer ein von einem dürren Baum herabhängendes Rhyton, auf der andern ein Baumstamm und daneben der linke Unterschenkel eines Mannes zum Vorschein kömmt; vielleicht waren hier die Begleiter des Bacchus zu einem Trinkgelage vereinigt, und nicht unwahrscheinlich ist es, dass auch die weibliche Hand (einer Maenade?), welche den Wein im Strahl aus einem Kantharos giesst — das Fragment ist nicht mit abgebildet — zu derselben Scene gehörte. — Fast unmöglich dagegen wird es sein, zu bestimmen, wozu eine Anzahl der abgebildeten Bruchstücke gehört: die Theile zweier sitzender, bekleideter Frauen (13 und 16), ein Greifenkopf (6), ein bärtiger, wildblickender Kopf (5), eine Hand mit Keule, unter welcher die mit einem Tuche umwickelte Hand des Gegners sichtbar wird (7), sowie der nackte, dahinschreitende und eine Waffe schulternde Mann — Herakles? — (10), hinter dem sich Ranken und Epheublätter vom Hintergrunde loslösen; ich überlasse es Anderen, ihren Scharfsinn hieran zu erproben.

Scheinbar ganz heraus aus dem Dionysischen Kreise treten endlich die fünf letzten noch zu erwähnenden Fragmente, zwei Bruchstücke von Viergespannen mit nach rechts hin galoppirenden Rossen, vielleicht zu zwei verschiedenen Tafeln gehörig, das Fragment eines Tropaeums mit Helm und Lanze und die beiden, vielleicht zusammengehörigen Fragmente, welche unter No. 11 und 12 abgebildet sind. Dargestellt zu sein scheint auf ihnen ein Zug von theils nackten, theils mit der Chlamys bekleideten Jünglingen mit kurzlockigem Haar. Die ruhig dastehende nackte Jünglingsfigur auf No. 12 stützte vielleicht mit der Rechten eine Keule auf den Boden.

Zieht man die Summe aus dem, was sich uns bei der Betrachtung dieser Sculpturen aufdrängt, so zeigt sich, dass der Inhalt derselben zum grossen Theil dem Bacchischen Kreise angehört, jedoch die einzelnen, auf gleichgrossen Platten dargestellten Scenen untereinander keinen Zusammenhang haben, sondern meist in sich abgeschlossene und mehr oder weniger ornamental behandelte Gruppen bilden. Die verhältnissmässig geringe Relieferhebung macht es wahrscheinlich, dass diese Sculpturen kaum höher als 5 Meter über der Bühne angebracht waren, und man wird nicht fehlgehen, wenn man sie sich friesartig, jedoch unterbrochen durch die auch im Grundrisse erkennbaren Vorsprünge und Gliederungen der Bühnenwand über dem ersten Stockwerk derselben angebracht denkt. In der Behandlung des Nackten ist die Arbeit besser als bei dem etwas trocknen Faltenwurf der Gewänder; sie gehört wol noch dem Ende des ersten Jahrhunderts der Kaiserzeit an, was nicht ausschliesst, dass das Theater selbst bereits früher, etwa unter Claudius erbaut worden ist.

Duisburg. Hans Dütschke.

ist bei den Bildsäulen der Ephesischen Artemis gewöhnlich; ob eine solche dargestellt war, lässt sich natürlich nicht entscheiden.

82) Ueber das Legen der Hand über den Kopf vgl. L. Stephani, der ausruhende Herakles 132.

83) Vgl. besonders das Sarkophagfragment des Dionysos unter Jahreszeiten im Lateranensischen Museum bei Benndorf und Schöne, Later. 76, nebst den dabei angeführten Beispielen.

DAS ERECHTHEUM UND DER TEMPEL DER ATHENE POLIAS.

Während Herr Hettner beklagt, dass die Zerstörung der Zeit das Verständniss dieses schönen Baues für immer unmöglich gemacht habe, das Geheimniss der Composition sei ohne Schlüssel, die Besprechung desselben möge ihren Werth haben, allein es sei vorauszusagen, dass dieselbe zu keinem sicheren Ergebniss führen werde, ist Herr J. Fergusson ganz entgegengesetzter Meinung. In einer jüngst erschienenen Schrift: *The Erechtheum and temple of Minerva Polias at Athens, restored by J. Fergusson (1876) J. Davy & Sons,* glaubt er das Räthsel, welches bisher so viele Gelehrte beschäftigt habe, vollständig gelöst zu haben. Die Bemerkung jedoch, dass er das Pandroseion, den Olivenbaum und das Kekropion ausserhalb des Gebäudes verlegt, den östlichen Theil des Tempels zum Erechtheion, den westlichen zum Poliastempel macht, während die unzweifelhafte Lage aller dieser Theile gerade das Räthsel bildete, lässt mich zunächst von jeder Kritik absehen.

Versuchen wir vielmehr, ob wir nicht trotz alledem durch eine kurze Besprechung zu einem sicheren Ergebniss und zu einem vollständigen Verständniss der einzelnen Theile und ihrer Beziehung zu einander gelangen können.

Zur Vergegenwärtigung des jetzt unter deutschen Gelehrten Feststehenden erwähnen wir nur, dass das Hauptgebäude in zwei Theile zerfiel, von denen die östliche Hälfte der Tempel der Athene Polias, die westliche ein wenig grössere das Pandroseion war, das letztere sich erstreckend vom Tempel der Polias (*συνεχής*) bis an die westliche Wand mit den Halbsäulen und den Fenstern. Der Felsboden des Pandroseions liegt etwa 10 Fuss tiefer als der Fussboden des Poliastempels. Im Pandroseion stand der Olivenbaum und unter diesem der Altar des Zeus Herkeios. Neben jenen zwei heiligen Räumen war noch ein dritter Hauptheil, die grosse Stoa an der Nordseite, d. i. das eigentliche Erechtheion, worin der Altar des Poseidon-Erechtheus, des Hephaistos, des Butes und der mit diesem vielleicht identische Altar des Opfergiessers, des *θυηχοος*. Ausserdem hat man hier bekanntlich in neuerer Zeit den s. g. Brunnen des Poseidon-Erechtheus gefunden mit den noch erkennbaren angeblichen Zeichen des Dreizacks des Poseidon. An der südwestlichen Ecke des Tempels befindet sich der Vorbau der Karyatiden, welcher durch eine Thür mit dem untersten westlichen Raum des Pandroseions verbunden ist und hier zugleich an das in oder unter diesem Raum befindliche Hypogäon des Kekrops stiess. — Diese Angaben in ihrer gegenseitigen Beziehung beruhen sämmtlich auf Uebereinstimmung zwischen dem Pausanias, der bekannten Inschrift C. I. No. 160 und den existirenden Ruinen.

Zunächst der Olivenbaum. Um zu wachsen bedurfte er vor allem eines genügenden Erdbodens für seine Wurzeln. Es war also nothwendig der Felsboden des Pandroseions in einer angemessenen Höhe mit Erde bedeckt. Der Baum bedurfte aber auch der Luft. Diese war ihm in dem Heiligthum der Thaujungfrau Pandrosos durch die grossen Fensteröffnungen in der westlichen Wand zugeführt. Ein Hypäthros war dieser Raum nicht, denn in einem solchen wäre nothwendig der Baum oben durch die Oeffnung des Dachs hindurch gewachsen. Weil er das nicht konnte, war er gebückt, *πάγκυφος*; dass er aber trotzdem lebte und blühte, verdankte er der thaureichen Luft, die durch die Fenster drang.

Allein Erde und Luft genügten noch nicht, um den Baum wachsen und gedeihen zu lassen. Er bedurfte so gut wie der ganze Olivenwald im Kephissosthal des Wassers. Im Winter mochte ihm dieses durch den Regen mittelst irgend einer Vorrichtung reichlich zufliessen. Allein wenn im Sommer zuweilen monatelang kein Tropfen vom Himmel fällt, woher sollte der Baum seine Nahrung nehmen? Wie im Sommer jeder Baum des Olivenwaldes nach gesetzlicher Regelung den ihm nothwendigen Theil von dem Wasser des Kephissos erhält, so musste

auch der Olivenbaum im Pandroseion in der trockenen Zeit begossen und berieselt werden. — Wie geschah dies? Hier kommen uns die neueren Entdeckungen, wenn wir sie nur recht verstehen, mit vollster Aufklärung zu Hülfe.

Aus dem erwähnten Brunnen führt ein unterirdischer Gang oder Canal unten durch die nördliche Mauer des Tempels unmittelbar in das Pandroseion; ausserdem geht ein ähnlicher unterirdischer Canal aus dem Brunnen in eine alte Cisterne, die sich in dem Winkel zwischen den Fundamenten der östlichen Säule des Erechtheions und der nördlichen Mauer des Tempels befindet, und aus der, wie es scheint, ein jetzt vermauerter Canal gleichfalls in das Pandroseion führte. Es ist einleuchtend, dass diese Canäle, deren künstliche Bearbeitung besonders an dem ersteren über dessen ursprüngliches Alter keinen Zweifel lässt, keinen andern Zweck hatten, als den Erdboden, in dem der Olivenbaum wurzelte, zu bewässern. Durch den hohlen Altar des Opfergiessers goss der Butade das Enagisma für den schlangenfüssigen Erechtheus, d. h. das Wasser in den Brunnen, aus dem es dann sich (vielleicht in zwei Rinnsalen) um den Olivenbaum verbreitete und in den Erdboden eindrang.

Nun aber könnte man einwenden: wenn in der trockenen Jahreszeit das Wasser selbst im Kephissos sehr spärlich fliesst, der Ilissos in der Regel völlig leer ist, und die Akropolis gewiss am allerwenigsten Wasser liefern konnte, woher sollte der Butade den Stoff für sein Giessopfer nehmen? Auch für diesen Fall hatte der heilige Brauch und zwar in frühester Zeit gesorgt. Wie in jedem Hause, so hatte man auch auf der Akropolis den Regen vom Tempeldach und von dem Temenos gesammelt, und in einer bedeckten unterirdischen Kammer gegen Versiegen und Verdampfen gewahrt. Bekanntlich hat man unter dem Westende des Pandroseions in der ganzen Ausdehnung von der Karyatidenhalle bis zum Erechtheion eine schön gewölbte, inwendig mit Stuck bekleidete Cisterne gefunden, in welche eine Dachrinne von aussen hineinführte. Zu dieser Cisterne, über der, wie in dem Impluvium jedes Hauses, der Altar des Zeus Herkeios stand, führte von der Westseite eine kleine Thür unterhalb der zweiten Halbsäule. Der Butade konnte, durch diese Thür eingetreten, hier Wasser schöpfen und dann durch die kleine Thür an der Südseite des Erechtheions in dieses hineingehen, um dem Erechtheus das Giessopfer zu bringen. Heute wird wohl niemand mehr einwenden, jene Cisterne sei modern, und gerade an jener Stelle im Pandroseion sei ja vielmehr nach der bestimmten Angabe der Inschrift das Kekropion. Denn da anderswo nachgewiesen ist, dass Kekrops, der Vater der Thaujungfrauen, der schlangenfüssige vom Himmel stammende Gemal der Agraulos, kein anderer ist als der Heros des Regens selbst, so ergiebt sich, dass das Hypogäon des Kekrops gar nichts anderes sein kann, als eine Cisterne. Die Sorge für Instandhaltung der Cisterne und ihrer Wände (*ἄνδηρα*) lag den Priestern des Kekrops ob, die daher Amynandriden hiessen, wie die Priester des Erechtheus Butaden von *βουτός*, Brunnen. Die religiösen Namen hängen meistens mit Provinzialismen oder technischen und alterthümlichen Wörtern zusammen. Den Kekrops mit Schlangenfüssen hat ja erst neulich Herr Curtius in einer interessanten Terracotta nachgewiesen. Erechtheus ist vielleicht jener Schlangenfüssler an einer Strasse in Athen.

Rücksichtlich der Karyatiden, der auf ihren Häuptern ein zur Aufnahme des Regens ausgehöhltes Dach tragenden Jungfrauen, darf wohl vorausgesetzt werden, dass auch sie hier nicht ohne eine nahe Beziehung zum Erechtheus und zu dem ganzen Heiligthum aufgestellt sind. Sie sind die als Hyaden in den Himmel versetzten sechs Töchter des Erechtheus, die sich einst für das Vaterland opferten. Ihr Opfer war eine *θυσία*, und eben dadurch wurden sie in den Himmel erhoben. Ihnen selbst dagegen wurde sehr zweckmässig das Opfer von Wasser gebracht. Der Name der verwandten oder gleichbedeutenden „sechs Hyakinthides“ (und der Name der Karyatiden *καρ-ὑάτιδες*?) weist wohl gleichfalls auf ihre Beziehung zum Regen hin.

Was ich anderswo über die Blendung der grossen Prachtthür im Erechtheum, dem *θύρωμα* der In-

schrift, und über die in derselben erwähnten grossen Tafeln von schwarzem Marmor zur Füllung der Thürrahmen, und was ich gleichfalls über den erst in neuerer Zeit gebrochenen Durchgang durch den Podest der Karyatiden gesagt habe, kommt in Beziehung auf das Verständniss des Ganzen wenig in Betracht; es sei denn, dass Ersteres beweist, dass die architektonisch unerklärliche Thür die ewig verschlossene Pforte zum Hypogäon des Erechtheus war, und Letzteres, dass die Karyatidenhalle nie als Eingang zu irgend einem Theil des Tempels gedient hat.

Hiermit hoffe ich alle uns bekannten wesentlichen Eigenthümlichkeiten hinreichend erklärt und ein vollständiges Verständniss des merkwürdigsten und schönsten Baues des Griechischen Alterthums nachgewiesen zu haben. In Beziehung auf die Priesterweisheit und die *κρύψις μυστική*, welche einfache Wahrheit durch den Ausdruck als etwas Wunderbares darzustellen wusste, z. B. das *ὕδωρ θαλάσσιον*, und den *κυμάτων ἦχος ἐπὶ νότῳ πνεύσαντι* beziehe ich mich auf den jüngst von mir herausgegebenen „Daduchos", dem 3 Tafeln über das Erechtheion beigegeben sind.

Kiel. P. W. Forchhammer.

ÜBER DARSTELLUNGEN DER ATHENA-GEBURT.

Der Aufsatz, mit dem Kaibel die Publication einer Cäretaner Amphora des Berliner Museums in den *Mon. dell' Ist.* VIIII tav. 55 begleitet hat[1]), behandelt die Inschriften dieser Vase in einer Weise, gegen die sich irgend Wesentliches nicht einwenden lässt. Andere Schwierigkeiten, welche das Bild bietet, sind ungelöst geblieben und deren erneute Erörterung wird um so mehr gestattet sein, als die Vase, an sich durch Stil und Darstellung merkwürdig, besonders deutlich, wie ich meine, auf eine für alle Vasenerklärung wichtige Frage hindrängt, die Frage: in wie weit die Composition der einzelnen Bilder jedesmal neu und selbstständig nach mythologischen und poetischen Vorlagen geschaffen wurde und in wie weit sie auf einer handwerksmässigen Ueberlieferung künstlerischer Motive beruhte, die ich der Kürze halber einfach als „bildliche Tradition" bezeichne. Ich gedenke im Folgenden das Auftreten dieser bildlichen Tradition und die Umstände, unter denen sie stattfand, an einer einzelnen Scene, der Darstellung der Athenageburt, zu verfolgen; ein späterer Aufsatz soll erweisen, dass sie auch bei der typischen Combination mehrerer Scenen wirksam war.

Die Berliner Amphora zeigt als Hauptdarstellung der Vorderseite Athenas Geburt in Gegenwart der olympischen Götter. Die Mitte des Bildes nimmt Zeus ein, der in reichgesticktem Ober- und Untergewand nach rechts hin auf einem verzierten Lehnstuhle thront. Die Linke hält den Blitz und während von rechts und links ihm zugewendet je eine weibliche Gottheit mit geöffnet erhobenen Händen sympathisch seine Geburtsarbeit unterstützt, steigt mit Helm, Schild und Lanze bewehrt Athena aus des Vaters Haupte.

Rücken an Rücken mit der hinter Zeus befindlichen und durch Beischrift als Eileithyia gesicherten Göttin steht Hermes. Bärtig nach der Weise der alten Kunst, trägt er, für ihn eine seltene Tracht, ein langes buntverziertes Gewand, dessen Enden über den linken Arm geschlungen sind. Auf dem Kopf hat er den Hut, in der Linken das eigenartig geformte Kerykeion, die Rechte ist gehoben. Mir macht die Figur des Hermes selbst in dieser Umgebung einen ganz besonders steifen und gravitätischen Eindruck. Fast könnte man die Reminiscenz eines alten Schnitzbildes vermuthen und trefflich jedenfalls passt zu der ganzen Erscheinung die selbstbewusste Beischrift: „der Hermes bin ich von Kyllene — *Ἑρμῆς εἰμὶ Κυλ(λ)ήνιος.*"

Weiter nach links eilt in mächtigen Schritten

[1]) *Annali dell' Ist.* 1873 p. 106 ff.

Hephaistos von dannen. Auch er ist bärtig und trägt, wie in allen charakteristischen Darstellungen, das kurze Kleid des Handwerkers. Ueber die Schulter hat er ein Mäntelchen geworfen; an den Füssen hat er Stiefel. Noch hält die Linke das Doppelbeil, mit dem er den Schlag auf Zeus' Haupt geführt hat. Doch wie erschrocken über die eigene That und den Zorn des Gottes fürchtend eilt er hinweg, nicht ohne in scheuer Neugier den Kopf nach dem Wunder umzuwenden, das sich begiebt.

Ihm entgegen tritt, nach linkshin die Darstellung abschliessend, Dionysos. Bärtig und in langem Gewande hat er im Haar einen dichten Kranz und hält in der Rechten den Kantharos.

Diesen vier Gottheiten in Zeus' Rücken entspricht eine gleiche Zahl auf der rechten Hälfte des Bildes. Kaibel sieht in ihnen[2]), von links beginnend, eine zweite Eileithyia, Demeter, Aphrodite und Apollon.

Apollon schreitet, den Kopf der Mitte zugewendet, nach rechts hin aus der Scene. In den Händen hält er Bogen und Pfeil[3]), vor seinen Füssen steht ein niedriger Klappstuhl.

Auch die Benennung der folgenden Gestalt als Aphrodite ist trotz ihrer fast gänzlichen Zerstörung durch die erhaltenen zwei Anfangsbuchstaben des Namens gesichert.

Unmöglich aber kann ich Kaibel beistimmen, wenn er in der ihr gegenüberstehenden Figur Demeter erkennen will.

Beweist schon das emporgezogene Gewand, dass wir es mit einer männlichen Gottheit zu thun haben, so wird dies durch ein technisches Moment ausser Frage gestellt. Bekanntlich sind auf schwarzfigurigen Vasen die Umrisse der männlichen Figuren meist in den Thon gravirt, während bei den weiblichen die weisse Färbung der Fleischtheile ein derartiges Verfahren unnöthig machte. Auch auf der Berliner Vase waren beide Geschlechter in dieser Weise unterschieden. Nach der gütigen Mittheilung der Herren Kaibel und Treu — die mich überhaupt durch ihre sorgfältige Auskunft über den Zustand des Originals zu grossem Dank verpflichtet haben — lässt sich noch jetzt die einstige Verwendung weisser Farbe für die Carnation der Frauen erkennen und nicht weniger steht es fest, dass der Contour jener fraglichen Gestalt wenigstens theilweise gravirt ist.

Wenn demnach der männliche Charakter derselben gesichert ist, so führt der deutlich erhaltene Schaft, sei es einer Lanze, eines Scepters oder eines Dreizacks, den die Figur gehalten haben muss, auf die Benennung Poseidon. Denn ihn finden wir an gleicher Stelle und in entsprechender Haltung auf der engverwandten Darstellung von Athena's Geburt: *Mon. dell' Ist.* VI tav. 56, 3 und welcher Gott sollte es auch sonst sein, da an Ares zu denken das unkriegerische Gewand hindert.

Schwierigkeiten bereitet nur die zwischen Poseidons Dreizack und Aphrodite befindliche Inschrift VMEV. Den Gedanken neben Aphrodite eine verlorene schwebende Figur anzunehmen und Hymenaios zu ergänzen, hat Kaibel p. 108 mit Recht verworfen. Der letzte Buchstabe ist sicher V und vor allem, wie wäre ein Hymenaios denkbar auf einem schwarzfigurigen Vasenbild! Die Inschrift muss vielmehr zu Poseidon gehören und zwar vermuthlich zu einem Beinamen desselben, entsprechend dem *Κυλλήνιος* des Hermes. Bisher freilich ist es mir nicht gelungen, die erhaltenen Reste zu einem sonst bezeugten Beiworte des Gottes zu ergänzen, und nur vor einem Abweg kann ich warnen: den ersten Buchstaben als das halbzerstörte Schluss-N von *Ποσειδῶν* zu fassen. Die Abschrift von Dr. Treu zeigt, dass V sicher ist und weiter vom Bruche absteht, als es auf der Publication der Fall ist *).

So bliebe zwischen Poseidon und Zeus nur noch eine Figur und die Inschrift δηΜΕΤΕϱ übrig. Die geburtshelfende Göttin ist folglich nicht eine Eileithyia, sondern Demeter.

Nach dieser Orientirung über das tatsächlich Dargestellte werfen wir einen Blick auf den Stil des Bildes und prüfen vor allem, mit welchem Grade des Verständnisses und der Sorgfalt der

[2]) A. a. O. p. 107.

[3]) Nicht Leier und Plektron, wie Kaibel p. 108 angiebt. Die etwas ungewöhnliche Bildung des Pfeils ist zu verstehen nach Analogien wie *Élite cér.* II 17.

*) Wilamowitz liest *Γαι]υμή[δης*. — Red.

Vasenmaler arbeitete. Von beiden ist nicht viel zu spüren und zu rühmen. Die Zeichnung des Auges ist allein bei Zeus sorgfältig ausgeführt, bei den übrigen Figuren ungleich und flüchtig. Der rechte Henkel von Dionysos' Kantharos, zu dem der Ansatz doch vorhanden ist, fehlt, Bogen und Pfeil des Apollon sind so wenig gelungen, dass sie vom Herausgeber verkannt werden konnten, um ganz zu schweigen von den fast durchgängig verkrüppelten Händen und den fast carrikirten Profilen. Kurz, die Zeichnung ist nachlässig und entbehrt trotzdem des Reizes, den bei aller Flüchtigkeit die zahlreichen attischen Originalschöpfungen dieser Periode gewähren.

Zur Erklärung dieser Thatsache zeigen die Inschriften den Weg.

Dionysos, Apollon, Demeter, Athenaia machen keine Schwierigkeiten, Schrift und Dialekt sind die in Athen im fünften Jahrhundert üblichen. Auch OTΣΙΑΙΦΕΒ und ΒFLΕΙΘVΑ scheint nur verschrieben; die Räthsel beginnen mit der Beischrift des Zeus. Deutlich bietet die Vase ΔΒΕVΣ und das monströse Wort gewinnt nur dann Verständniss, wenn man sich erinnert, dass das zweite Zeichen zwar im Attischen die Geltung des *β* hat, in Korinth jedoch die eines *ε*. Wir sehen folglich ein korinthisches und ein attisches *ε* neben einander geschrieben und welche Schreibweise die ursprüngliche war an dieser Stelle, kann bei Anwendung der dorischen Namensform *Δεύς* für *Ζεύς* nicht fraglich scheinen.

Eine ähnliche Erscheinung bietet die Beischrift ΒΕΡΜΕΣΕΙΜΙΚϘVΕVΝΙΟΣ. Zunächst sind im letzten Wort Ε und V zu vertauschen. Auffallender aber als diese Buchstabenversetzung ist es, dass sich wiederum eine Dittographie findet, wiederum beruhend auf der Differenzirung des korinthischen und attischen Alphabets: neben dem attischen Κ steht das gleichwerthige korinthische Zeichen Ϙ [4]).

Diese Schwierigkeiten löst Kaibel durch die zutreffende Vermuthung: dem Vasenmaler habe eine gleichartige Darstellung als Vorlage gedient, auf der die Götternamen in **dorischem** Dialekt und Alphabet geschrieben waren. Der attische Künstler setzte die ihm geläufigen Namen in sein heimisches Alphabet um, behielt aber, um ganz sicher zu gehen und ja nicht zu wenig zu bieten, einige seltenere dorische Buchstabenformen neben den attischen bei.

Dass der Vasenmaler nachlässig arbeitete, haben wir schon gesehen, und wenn Kaibels Annahme scheinbar allzuviel Nachlässigkeit und Inconsequenz voraussetzt, so entbehrt ein solches Verfahren keineswegs ganz der Analogien. Denn unverkennbar sind ältere Bilder bisweilen copirt worden und es darf dies namentlich wol immer dann vorausgesetzt werden, wenn den dargestellten Personen Buchstaben und Silben beigeschrieben sind, die deutlich einst den betreffenden Namen gebildet haben, jetzt aber wirr und sinnlos durch einander stehen [5]). In noch ganz anderem Sinne aber als diese Gefässe muss als Seitenstück zu der Berliner Vase das schon erwähnte Bild *Mon. dell' Ist.* VI tav. 56, 3 gelten [6]). Wieder sitzt Zeus in der Mitte nach rechts gewendet, umgeben von zwei Geburtshelferinnen, und Hephaistos springt von dannen, wenn auch in anderer Haltung und Richtung. Auch Dionysos mit seinem grossen Kranz fehlt nicht und wie auf der anderen Vase folgt rechts nach der Eileithyia Poseidon im Gespräch mit einer Göttin, diesmal Amphitrite. Ausser diesen erblickt man noch links von Zeus Ares und Aphrodite und, nicht ohne Befremden auf dem Olymp und in der Mitte der hohen Götter, Leto. Denn ganz im Gegensatz zum Peloponnes genoss in Attika Leto, so viel wir wissen, keineswegs ausgebreiteten Cult und nur am Vorgebirge Zoster wurde ihr gemeinsam mit Apollon und Artemis geopfert. Dass aber wirklich dieses Bild auf ein nicht attisches Original zurückgeht, wird ganz wie bei der Berliner Vase durch die Epigraphik erwiesen: der Name des Zeus ist ge-

[4]) Wie Kaibel bestimmt versichert, kehrt Ϙ auch in den fast unleserlichen Inschriften der Rückseite wieder.

[5]) Z. B. *Annali dell' Ist.* 1866, *tav. d'agg. R.* ΓΕΡFVΣ *Περσεύς*, +ΕΜΕΣΟ *Ἑρμῆς*, ΘΕΙ⊢Σ *Σφίγχς*. Luynes *Vases* t. 4. 5.

[6]) Das Original befindet sich in Paris, der Fundort ist unbekannt. Cf. Roulez, *Annali dell' Ist.* 1861 p. 299 ff.

schrieben ΙΔΕVϟ, ursprünglich also stand auch hier die dorische Form Δεύς und Ι wurde nur äusserlich von dem attischen Copisten beigefügt.

Durch die Annahme, dass ein peloponnesisches Vorbild copirt sei, erklärt sich auch am leichtesten ein Schreibfehler auf der Münchener Vase No. 124 mit dem Kampf um Troilos' Leiche[7]).

Das Bild weicht so vollständig von den bekannten Typen sonstiger Troilosdarstellungen ab, dass man vermuthen könnte, es läge in der Composition eine ungewöhnlich selbstständige Arbeit des Malers vor. Aber schon die nachlässige Ausführung lässt erwarten, dass ihr nicht die mühevolle Freude eigenen Schaffens vorangegangen ist und noch wahrscheinlicher wird das durch die auffallende Differenz zwischen dem Charakter des bildlichen Schmucks und der Inschriften.

Von dem Troilosbilde abgesehen, ist die ganze Vase mit ornamentalen Thierfiguren bedeckt und Jahn sagt geradezu, dass man sie den korinthischen beizählen würde, verböten dies nicht die attischen Inschriften[8]). Von diesen sind sechs durchaus richtig und in correctem voreuklidischen Alphabet geschrieben, daneben aber findet sich für ΘΕΙΦΟΒΟϟ die Verschreibung ΘΕΙΦVΝΟϟ (sic). V statt Ο kann auf zufälliger Verletzung des Gefässes oder Nachlässigkeit des Schreibers beruhen, der das Ο nicht ganz schloss, Ν für Β aber wüsste ich mir nicht leichter zu erklären und in besserem Einklang mit allem was wir sonst über den Charakter der Vase ermittelt haben als durch die Annahme, dass der Maler eine korinthische Vorlage copirte auf der die linksläufige Form des β = Ɲ einem Ν allerdings zum Verwechseln ähnlich war[9]).

Durch Uebertragung der Inschriften aus einem älteren Alphabet in ein jüngeres erklärt sich vielleicht auch besser als durch die Annahme einer nach falschen Analogien gebildeten dialectischen Nebenform die Schreibung ΜΛΟΦϟΟϟ für ΜΟΦϟΟϟ auf der sonst sorgfältigen chalkidischen Vase: München No. 125. Der zweite allgemein für Α gelesene Buchstabe ist nach dem Facsimile bei Jahn nur ein Haken ohne Querstrich zwischen Μ und Ο.

Sollte hier missverstanden die durch das Galassische Gefäss als chalkidisch bezeugte Form ΛΛΛ vorliegen[10])? Das Μ war für den Vasenmaler nach dem vierten Strich zu Ende, doch fügte er gewissenhaft die beiden folgenden hinzu, da seine Vorlage sie bot.

Doch wie man auch über die Beweiskraft des einen oder anderen dieser Beispiele denken mag, die Möglichkeit des von Kaibel vorausgesetzten Verfahrens wird sich kaum bezweifeln lassen. Seine thatsächliche Anwendung aber bei der Berliner und Pariser Vase wird dadurch sicher gestellt, dass auch sachliche Momente auf den Peloponnes als Heimat der Composition hinweisen. Zunächst darf man wol allgemein den Satz hinstellen, dass voraussichtlich kein Mythus künstlerisch da zuerst dargestellt wurde, wo er nicht lebendig im Glauben und Cultus lebte. Nun wurde von Athenas Geburt erzählt, wo immer Dorier und Achäer wohnten[11]). In Ionien, in Attika war der Mythus nicht localisirt, hier kannte man keinen Triton und keine Tritonis. Sogar den in der Kunst immer bewahrten Zug, dass Athena gerüstet aus des Vaters Haupt stieg, hatte Stesichoros, der ihn zuerst in die Poesie einführte, sehr wahrscheinlich wie die meisten seiner Mythenneuerungen dem dorischen Volksglauben entlehnt. — Bestimmteren Anhalt aber bieten die eben besprochenen Vasen. Der Anwesenheit der Leto im Olymp ward schon gedacht, noch sprechender ist die Rolle der Demeter als Wehmutter. Als solche genoss sie unter dem Namen *Ἐπιλυσαμένη*, wie Hesychius s. v. berichtet, in Tarent und Syrakus Verehrung. Selbstverständlich hatten diese Städte, Colonien von Sparta und Korinth, den Cult aus der Heimat mit nach Italien genommen, mit gutem Recht also werden wir ihn für peloponnesisch ansehen dürfen.

Enger begrenzt wird das Gebiet durch die Bezeichnung des Hermes als *Κυλλήνιος*. Diese führt nach Arkadien und nach der Hauptstätte des arkadischen Hermescultus, nach Pheneos am Kyllene.

7) Gerhard Auserl. Vasenb. 223.

8) Einleitung p. CXLVIII f.

9) *Mon. ed Ann.* 1855 tav. 20. Kirchhoff Studien p. 78.

10) Kirchhoff Studien, Alphabettafel II col. XI.

11) Preller-Plew Griech. Myth. I p. 153.

Hier ward Athena als Tritonis verehrt, d. h. die Legende von der Geburt bildete den Mittelpunkt des Cultus, hier war der kyllenische Hermes zu Haus, hier genossen Poseidon und Apollon Verehrung und in welchem Ansehen Demeter stand, beweisen die Stadtmünzen, die ihr Bild tragen [12]). Und diese ganze Fülle nach Darstellung ringender Vorstellungen traf im benachbarten Korinth auf eine uralte Stätte handwerksmässiger Kunstübung. Dort, so scheint es, hat auch der Mythus von Athenas Geburt zuerst seine bildliche Ausgestaltung gefunden und es ist kaum Zufall, dass unter den Werken eines der ältesten griechischen Künstler, Kleanthes von Korinth, eine Athenageburt genannt wird. [13])

Die zwei bisher besprochenen Vasenbilder sind also, wie sachliche und epigraphische Indicien erweisen, direct von peloponnesischer Kunst abhängig. Unter anderen Bedingungen ist eine zahlreiche Klasse von Darstellungen der Athenageburt entstanden, die sichtlich unter einander verwandt, sich von den bisher betrachteten deutlich scheiden lassen. [14])

Die Vasenform ist die der Amphora mit ihren Modificationen, die Fundorte Vulci und Cervetri. Als Ur- und Musterbild der ganzen Reihe kann für uns die schöne Vase des Britischen Museums No. 564 gelten, die Henzen *Mon. dell' Ist.* III tav. 44, 45 publicirt hat (= *Élite cér.* I 65 *A*). Die Ausführung kann man nur, wie schon Jahn gethan hat [15]), mit der der Françoisvase vergleichen. Die Bildung der Augen und Haare, die Ornamente an Geräten und Kleidung, endlich die Beischriften sämmtlicher Figuren, Alles ist von vollendeter Sauberkeit. Auf einem prächtigen Thron mit Fussschemel, dessen Lehne das Vordertheil eines springenden Pferdes bildet, sitzt nach r. Zeus. Den Blitz hält er in der Rechten, in der Linken das Scepter und aus seinem Haupte springt die gewappnete Athena. Vor ihm steht mit hohem Kopfputz Eileithyia. Die Figur ist fast ganz ergänzt, doch ist die Restauration ebenso wie die der folgenden Gestalten Herakles und Ares durchaus sicher. Hinter Zeus steht die Leier spielend Apollon, ihm folgen eng vereint Hera und Poseidon. Nach links hin eilt in bekannter Haltung Hephaistos von dannen.

Zu demselben Typus gehören eine ganzen Reihe von Bildern, und da diese schon von Benndorf a. a. O. begründete Ansicht sich ohne weiteres als richtig erweist, so hebe ich nur die hauptsächlichsten Aehnlichkeiten hervor.

Dass Zeus auf allen Bildern sitzend dargestellt ist, erheischt allerdings wol die Situation und das gleiche mag von der Anwesenheit einer Eileithyia gelten. Die Verwandtschaft der einzelnen Exemplare offenbart sich aber in der übereinstimmenden Darstellung der freigewählten Nebenfiguren. So kehren z. B. — ich citire nach der übersichtlichen Zusammenstellung im 1. Band der *Élite cér.* — Herakles und Ares ebenso gruppirt wieder *Él.* 54. *Él.* 57 hat die Figur mit dem hohen Kopfputz erhalten. 59 ist nahe verwandt mit 60, sobald man die Gestalt des Hermes ergänzt denkt. 60 und 62 zeigen beide links Hermes und Apollon, rechts Ares mit dem Schild und stimmen auch in dem Löwenornament an Zeus' Thron überein. Mit 61 hat 62 die sonderbare Flügelfigur unter Zeus' Sitz gemein, während sonst 61 durch das Fehlen des Apollon und die Erscheinung des Hephaistos an 58 erinnert. Die Eule auf Zeus' Hand *Él.* 60 kehrt wieder *Mus. Greg.* II 48, 2b, die nicht näher charakterisirte Mantelfigur unter den Zuschauern *Él.* 59 findet sich auch *Greg.* II 39, 1a.

Kein Bild gleicht ganz dem andern. Mit sichtlicher Freude, um doch auch etwas an der Composition zu thun, rückt der Maler die Figuren hin und her. Trotzdem aber bleiben im Gesammteindruck alle diese Darstellungen nur Abbilder eines Typus.

Von dem zuerst betrachteten und als peloponnesisch erkannten scheidet sich dieser Typus durch Auslassung, wie durch Beifügung gewisser Figuren. So fehlen Leto, Amphitrite, Aphrodite, Demeter und Dionysos, eigenthümlich ist ihm der leierspielende Apollon, Hera, Herakles und dessen Gruppirung mit Ares.

[12]) Paus. VIII, 14—17.

[13]) Overbeck S. Q. 382. 383.

[14]) Gesammelt und besprochen von Benndorf, *Annali* 1865 p. 373 ff.

[15]) Einleitung p. CLVII. Auch Brunn hält dies Gefäss für echt alterthümlich, Probleme S. 120. (Separatabdr. p. 36.)

Das Musterbild dieser Klasse zeigt in Stil und Inschriften den reinsten attischen Charakter und das Hervortreten des Apollon und Ares stimmt gut damit überein. Am sprechendsten aber für den attischen Ursprung dieser Composition ist die Anwesenheit des Herakles bei der Geburt.

Bekanntlich wird nach der Vulgärtradition dieser Heros erst von Athena in den Olymp eingeführt. Wie konnte er also, so hat man gefragt, schon bei der Geburt seiner Beschützerin zugegen sein? Alle Erklärungen dieser Thatsache aus der Naivität der alten Kunst oder der Unwissenheit der Maler sind, wie ich glaube, falsch. Vielmehr liegt hier ein echter Zug altattischen Glaubens zu Tage. Die Athener rühmten sich Herakles zuerst als Gott verehrt zu haben, d. h. wie wir nach besserer mythologischer Einsicht sagen können: in Athen hatte Herakles nie aufgehört Gott zu sein, war nie herabgedrückt worden in die Stellung eines Heros [16]. Als Gott aber war er vom Anbeginn im Olymp und nahm an allem Theil was sich dort zutrug. Was ist natürlicher als dass wir ihn bei der Geburt seiner späteren Freundin finden?

Aus diesen Gründen stehe ich nicht an in den letztbesprochenen Vasenbildern eine Attika eigentümliche Darstellungsweise von Athenas Geburt zu erkennen, im Gegensatz zu der früher erörterten peloponnesischen.

Doch alle Differenzen beider Typen vermögen nicht ihre enge Verwandtschaft zu verdunkeln.

Recht schlagend scheint sich diese in der Stellung des Zeus zu zeigen, der auf allen Exemplaren beider Classen nach rechts gewendet sitzt. Und doch möchte ich hierauf kein Gewicht legen. Denn die gesammte schwarzfigurige Vasenmalerei hat zwar nicht das Gesetz, wol aber die sehr starke Tendenz alle Bilder nach rechts hin zu orientiren. Wenn überhaupt eine ausgesprochen einseitige Bewegung in der Composition herrscht und nicht, wie bei manchen Kampfscenen, den meisten Darstellungen der Eberjagd und sonst die Bewegung an beiden Enden beginnt und sich in der Mitte gleichsam aufhebt, so ist ganz überwiegend die Richtung derselben rechtsläufig. Nach rechts bewegen sich die Processionen und Hochzeitszüge, ziehen die Göttinnen zu Paris, verfolgt Achilleus den fliehenden Troilos, und nach derselben Richtung drängend umfasst Peleus Thetis, Theseus den Minotauros, Herakles den Löwen, bekämpft derselbe Geryones und die Hydra. Gewiss finden sich in allen diesen Fällen Ausnahmen, aber meist erklären sich diese durch Gründe der Responsion oder sind auf anerkannt flüchtige oder archaisirende Darstellungen beschränkt [17]. Um

[16] Dettmer *de Hercule Attico* p. 70 f.

[17] Bisweilen entsprechen linksläufige Darstellungen der Rückseite rechtsläufigen der Vorderseite alter Gefässe z. B. Arch. Zeitg. 1859, T. 125., *Mon. d. I.* X tav. 4. 5. — Troilos' Verfolgung von rechts nach links z. B. Gerhard, etr. u. camp. V. B. T. 13, 6. Heydemann V. B. T. IV greift Herakles die Hydra von rechts an, links steht aber in entsprechender Haltung Athena. Dass auch auf dem Kypseloskasten diese Scene in gewohnter Weise componirt war, hebe ich hervor, da sich in diesem Fall recht deutlich zeigt, wie genau Pausanias beschreibt. Er geht bekanntlich bei Beschreibung des untersten Streifens von rechts nach links, nennt Pelops-Oinomaos, Amphiaraos' Auszug, die Leichenspiele des Pelias und fährt dann fort (V, 17. 11): *τὴν ὕδραν δὲ, τὸ ἐν τῷ ποταμῷ τῇ Ἀμυμώνῃ θηρίον, Ἡρακλεῖ τοξεύοντι Ἀθηνᾶ παρέστηκεν.* Herakles drang also von links her auf die Hydra ein und der etwas geschraubte Ausdruck hat seinen Grund in dem Bestreben die Figuren in der Reihenfolge zu nennen, in der sie sich dem von rechts herankommenden Beschauer darboten (Cf. Heydemann, Hermes IV, p. 381 ff.). Wie dies Bild, so ist auch das folgende in dem Reconstructionsversuch von Overbeck (Abhandl. d. Leipz. G. d. W. Bd. VI) schwerlich nach der richtigen Seite hin gewendet. Pausanias fährt nämlich fort: *Φινεύς τε ὁ Θρᾷξ ἐστί, καὶ οἱ παῖδες οἱ Βορέου τὰς Ἁρπυίας ἀπ᾽ αὐτοῦ διώκουσιν.* Nach dieser Beschreibung müssen wir annehmen, dass Phineus in der rechten Ecke des Bildes gelagert war, die Boreaden aber die Harpyien nach links hin vor sich her trieben. Und genau in dieser Weise ist die Darstellung geordnet auf dem alterthümlichen Vasenbild *Mon. d. I.* X tav. 8. Es ist offenbar eine Feinheit der Composition, dass die Vertreibung der Harpyien und die Verfolgung des Perseus durch die Gorgonen ihren Platz je am Ende eines Streifens erhalten haben: beide Male geht die wilde Jagd hinaus ins Weite (Paus. V, 18, 5). Uebrigens entsprechen sich diese Bilder, das erstere nach der erwähnten Vorlage reconstruirt, so augenfällig, dass die Absicht des Künstlers durch diese gleichartigen Scenen an zwei Endpunkten des Werks die Gesammtcomposition zusammen zu halten, vielleicht geradezu den Beschauer vom Ende des ersten an den Anfang des zweiten Streifens hinzuführen, mir nicht zu verkennen scheint. Die erste Voraussetzung hierfür ist natürlich, dass beide Scenen sich mit einem Blick übersehen liessen, also, wie auch Brunn annimmt (Kunst bei Homer p. 22), sämmtliche Darstellungen an der Vorderseite des Kastens angebracht waren. Zu dieser Annahme führt aber ohnehin die Unmöglichkeit bei Vertheilung der Bilder auf drei Seiten den zweiten Streifen der linken Seitenfläche zu füllen. Schon Overbeck ist von diesem Theil seiner Reconstructionsarbeit nicht voll befriedigt (a. a. O. p. 74). Heut darf man wohl bestimmt aussprechen,

wenigstens in einem Fall bestimmte Zahlen zu nennen, so befinden sich nach Stephani's Katalog auf den schwarzfigurigen Vasen der Eremitage 51 Wagen dargestellt, Zwei- und Viergespanne. Von diesen stehen 4 in dem bekannten archaischen Schema nach vorn gewendet, von den übrigen 47 aber nicht weniger als 42 nach rechts hin. Von den 5 nach links gerichteten beweisen aber 2 nicht gegen die Regel, da bei No. 152 und 337 Gründe der Composition die Stellung entschieden. No. 33, 131, 300 sind „sehr sorgfältig" in der Ausführung, aber vielleicht nicht sehr alt.

Die Beobachtung lässt sich viel weiter ausdehnen: ich erinnere nur an die archaischen Grabstelen und die melischen Terracotten (Schöne Griech. Reliefs p. 62), doch wird schon das Gesagte genügen, um Schlüsse allein aus der Stellung des Zeus auf die Verwandtschaft der beiden Typenreihen unräthlich scheinen zu lassen. — Doch ist diese auch ohnehin deutlich genug durch die Gleichförmigkeit der ganzen Composition mit Zeus in der Mitte und den stehenden Göttern rechts und links, der typischen Handbewegung der Eileithyien und der ständigen Darstellung des Geburtsactes. Denn wenn bisweilen die kleine Athena auf Zeus' Haupte fehlt, so tragen daran wol nur Mangel an Raum oder Nachlässigkeit des Künstlers die Schuld. Die Composition wird dadurch nicht geändert und wenigstens *Mon. d. I.* VI tav. 56, 3 zeigt sich in der Flucht des Hephaistos bereits die Wirkung des Wunders, obgleich die Göttin nicht sichtbar ist.

Besonders deutlich aber, wie ich meine, wird die Zusammengehörigkeit beider Klassen durch eine Aeusserlichkeit. Unter Zeus' Sessel erscheint häufig auf Exemplaren des attischen Typus eine kleine Figur, die meist unverstanden und unverständlich gezeichnet (*Élite cér.* I 59—62. 65 A), doch auf einem Bilde sich deutlich als tragendes Glied des Thrones erweist (*Mon. d. I.* VI tav. 56, 2). Schon Friederichs hat erkannt, dass hier ein altes, aus der assyrischen Kunst treu herübergenommenes Motiv vorliegt[18]) und man könnte darnach eine allgemeinere Verbreitung desselben erwarten. Aber mit einer einzigen Ausnahme (Gerhard Vasenb. 7) finden sich jene ursprünglich tragenden Figuren nur unter dem Sessel des Zeus bei der Athenageburt: an diesem Orte aber sind sie beiden Typen eigenthümlich. Denn dass auch die peloponnesische Reihe jenes Motiv kannte, zeigt die Berliner Vase, auf der zwar nicht der Atlant, wohl aber — eine bequeme Abkürzung — ein fünfter Fuss mitten unter Zeus' Thron gemalt ist.

Die Verwandtschaft einmal festgestellt, fällt es nicht schwer, den Grad derselben näher zu bestimmen.

In der altkorinthischen Schule, so müssen wir annehmen, hatte sich eine feste Weise herausgebildet, den bei den Doriern viel gefeierten Mythus von Athenas Geburt auch künstlerisch darzustellen: Zeus thronte nach rechts gewendet, umgeben von Demeter *'Επιλυσαμένη* und Eileithyia, und in feierlicher Ruhe sahen die umstehenden Götter Athena gerüstet seinem Haupte entsteigen. Nur Hephaistos eilte erschrocken hinweg, das Beil im Arm, mit dem er den lösenden Schlag geführt hatte[19]). Anzahl und Auswahl der theilnehmenden Götter wird immer

dass sich mit den drei Gruppen der Nacht, der Dike und Adikia und der Pharmakeutriai der Raum nicht füllen lässt. Denn nach dem Vasenbild *Mem. d. Ist.* II t. 4, 4 nahm die Mittelgruppe ungefähr halb so viel Platz ein wie Overbeck ihr zugetheilt hatte und wer sich erinnert, wie sparsam in der Erfindung neuer und zäh in der Ueberlieferung alter Typen die griechische Kunst ist, wird sich von der Annahme kaum trennen mögen, dass die bekannten schwarzfigurigen Vasenbilder mit einer stehenden Frau, die zwei Kinder auf dem Arm trägt (*Él. cér.* II, 2. A. V. B. 55, 2. *Greg.* II, 39, 1, cf. Jahn, Arch. Aufs. p. 68 f.), zwar nicht immer die Nyx mit Schlaf und Tod darstellen, dass aber nichtsdestoweniger diese Gruppe auf dem Kypseloskasten kaum anders ausgesehen hat. Jene Darstellung, die sich auf rothfigurigen Bildern gar nicht mehr findet und schon auf schwarzfigurigen nicht mehr lebendig in die Composition gezogen wird, macht ganz den Eindruck als hätten wir in ihr einen alten Typus vor uns, der schon zur Zeit der schwarzfigurigen Vasenmalerei nur noch die Bedeutung einer rudimentären, traditionell fortgeführten Bildung hatte. Mit solcher Nyx wäre natürlich der Raum nicht annähernd zu füllen. Denn den Ausweg, zu den drei mystisch-allegorischen Bildern noch eine oder die andere Gruppe der Vorderseite herüberzuziehen wird Niemand einschlagen wollen. Vielmehr muss die Zahl der *ᾄδουσαι Μοῦσαι* (V, 18, 3) auf neun erhöht und Alles auf einer Seite angeordnet werden.

[18]) Philostratische Gemälde p. 215, 4. Botta et Flandin *Monum. de Ninive* I, 18. Flandin et Coste pl. 155 f.

[19]) Dass Gitiadas im Tempel der Chalkioikos an Stelle des Hephaistos Hermes (Philodem *περὶ εὐσεβ.* 59 p. 31 Gompertz) gesetzt hatte, muss auf localer Legende beruht haben.

vom Belieben des einzelnen Malers abgehangen haben, nur Poseidon fehlte in sorgfältigen Bildern wohl nie.

Von diesem Typus wurden um die Mitte des fünften Jahrhunderts unter zufälliger Bewahrung einiger dorischen Eigenthümlichkeiten in Paläographie und Auswahl der anwesenden Götter zwei Exemplare vielleicht in derselben attischen Werkstatt copirt: die Berliner und die Pariser Vase. Aber schon früher hatte man korinthische Darstellungen der Athenageburt in Attika nachgeahmt, ja diesen Typus so oft übertragen, dass er schliesslich in Athen vollkommen heimisch geworden war, Wurzel geschlagen und sich selbstständig weiter entwickelt hatte. So entstanden die echt attischen Bilder mit Herakles und dem Kitharöden Apollon, deren schönstes die von Henzen publicirte Vase zeigt (*Mon. d. I.* III tav. 44 = *Él. cér.* I 65 A).

Nur im ersten Moment könnte es befremden, dass nach dieser Annahme einer der beliebtesten Typen altattischer Kunst aus dem Peloponnes entlehnt sein soll. Schärferes Zusehen lehrt sogleich, dass hier nur ein Glied aus einer langen Kette vorliegt, dass überhaupt die Maler der schwarzfigurigen attischen Vasen fast nur mit peloponnesischen Typen gearbeitet haben.

Da diese Thatsache zwar von Allen, die sich an der Reconstruction des Kypseloskastens versucht haben, vorausgesetzt worden ist, nirgends aber in historischem Zusammenhang entwickelt, so will ich wenigstens einige Belege hervorheben[20]).

Mit ganz besonderer Vorliebe muss wie die religiöse, so auch die künstlerische Phantasie sich in ältester Zeit mit Vorstellungen der Eberjagd beschäftigt haben. Denn während sonst in unserem Vorrath altkorinthischer Vasenbilder keine Darstellung wiederkehrt, finden sich mit Eberjagden sogar vier Gefässe geziert: 1) die Dodwellvase (München 211 = Dubois *Introd.* pl. 56). 2) die Lekythos bei Dubois pl. 61. 3) die Vase ebendort pl. 27 und 4) das Caeretaner Gefäss *Mus. Greg.* II 17, 2.

Die Composition von 3 und 4: der Eber in der Mitte, rechts und links von Hunden und speerbewaffneten Männern angegriffen, kehrt fast genau so auf der Françoisvase wieder (*A*), der Kylix des Glaukytes und Archikles (*B*) (*Mon. d. I.* IV tav. 59. Gerh. Vasenb. 235) und den zwei von Gerhard, Etr. u. camp. V. B. Taf. X 1—4 publicirten attischen Bildern (*C* und *D*); ja die Vase *C* gradezu für korinthischen Ursprungs zu halten, hindern nach Jahn (Einleitung CXLIX 1059) einzig die attischen Inschriften. — Bogenschützen, obgleich ausser Paris sehr selten in der ältesten Kunst dargestellt, betheiligen sich an der Jagd auf der François- wie auf der Dodwellvase und der Lekythos Dubois pl. 61. Der individuelle Zug, dass ein Hund dem Eber auf den Rücken gesprungen ist, findet sich gleichmässig auf dem korinthischen Gefäss *Greg.* II 17, 2 und den attischen *A. B. D.* Ebenso erscheint in beiden Klassen wiederholt ein Jagdgenosse vom Eber überrannt (1. 2. *A. C. D.*). Die Uebereinstimmung bis in Einzelheiten der Anordnung ist zwischen den attischen und korinthischen Bildern so gross, dass gemeinsame Abhängigkeit von einer vorausgesetzten poetischen Quelle zu ihrer Erklärung nicht ausreichen würde. Hier liegt deutlich b i l d l i c h e Tradition vor.

Ununterbrochen scheint auch der Zusammenhang bei den Troilosbildern. Mit Vorliebe hat die schwarzfigurige Vasenmalerei den einleitenden Moment ausgewählt, wie Achilleus im Hinterhalte am Brunnen kniet, während Polyxena, begleitet von dem berittenen Troilos, herankommt, um aus der löwenköpfigen Quelle Wasser zu schöpfen. Aber kaum eine dieser Darstellungen kann man als sorgfältig und frisch bezeichnen, meist stossen sie ab durch gedankenloses Weglassen wichtiger Figuren oder durch Flüchtigkeit und Trockenheit des Stils. In-

[20]) Am Eingehendsten hat sich Jahn Einleitung p. CLXVII über diesen Punkt geäussert: „Nicht unbemerkt darf die Uebereinstimmung bleiben, welche zwischen den Vorstellungen der schwarzfigurigen Vasen und den ältesten Kunstwerken, von denen wir wissen, sich zeigt. Perseus und die Gorgonen und der Kentaurenkampf sind am Schilde des Herakles gebildet und die Darstellungen am Kasten des Kypselos und am amykläischen Thron sind nicht nur zum grössten Theil auf den alten Vasenbildern nachweisbar oder diesen durchaus analog, sondern das Wenige was über dieselben berichtet ist beweist auch die Verwandtschaft in der Auffassung und Darstellung dieser Sagen. Auch daraus ergiebt sich, wie die Vasenbilder aus einer festgegründeten, allgemein gültigen Kunstübung hervorgegangen sind."

schriften finden sich nie[21]). Der Typus macht auf den attischen Bildern durchaus den Eindruck des Abgelebten, halb Erstarrten. Und wie alt er in der That damals schon war, lehrt die Vase des Timonidas, die kaum nach 600 v. Ch. entstanden, ihn vollkommen ausgebildet zeigt[22]). Für sein Fortleben in Korinth beweist die Lekythos Arch. Z. 1856 t. 91, 1, in Attika aber scheinen ihn fast nur zu eigener Production unfähige Köpfe fabrikmässig nachgeahmt zu haben.

Es kann als Regel hingestellt werden, dass ein Typus ausgebildet wird an und für einen einzelnen Mythus, dann aber auf Vorgänge verwandten Inhalts aus dem mythischen oder alltäglichen Leben Anwendung findet. So bildete man zuerst wieder und immer wieder die kalydonische Jagd, aber schon zur Zeit der Dodwellvase in demselben Schema auch Jagden des täglichen Lebens[23]). So verallgemeinerte sich die Ueberraschung der Polyxena durch Achill zum Ueberfall eines beliebigen Mädchens am Brunnen, so die Verherrlichung troischer Kämpfe zu Schlachtdarstellungen schlechthin, die man nicht versuchen soll individuell zu deuten, wie alte und neue Erklärer es mit der Schlacht im dritten Streifen des Kypseloskastens versucht haben.

In ähnlicher Weise scheint sich die auf schwarzfigurigen Vasen häufige Darstellung eines Kriegers, der zum Auszug bereit mit seinem Genossen auf dem Streitwagen steht und den Frauen und Kinder, letztere meist getragen, Abschied nehmend umringen, aus der in der korinthischen Kunst üblichen Darstellung von Amphiaraos' Ausfahrt entwickelt zu haben (Paus. V 17, 4. *Mon. d. I.* X tav. 4. 5.). In diesem Fall aber kam der Typus nur in seiner allgemeineren Verwendung nach Attika. Denn attische Bilder mit Amphiaraos' Auszug in diesem Schema giebt es nicht und charakteristisch scheint es mir, dass diejenigen Darstellungen einer Ausfahrt, die am meisten an Amphiaraos' Abschied erinnern, dem korinthischen Typus folglich am nächsten stehen, durchweg nachlässig ausgeführt sind (Vgl. Gerh. Vasenb. 208, *Greg.* II 48, 2, Overbeck Gallerie p. 97 ff.) Wo ein attischer Künstler selbstständig denkt und schafft, kehrt auch neues Leben in die alte Form zurück, wie vor Allem bei dem Bilde *Mon. d. I.* III tav. 45. Fast möchte man glauben, der Maler habe hier die Person des Kallias *λακκόπλουτος* darstellen wollen.

Schwieriger noch ist es natürlich, über Typen zu urtheilen, für welche korinthische Originale nicht vorliegen. Aber Peleus' Ringkampf mit Thetis, Perseus' Verfolgung durch die Gorgonen, der Zug der Göttinnen zum Parisurtheil, Menelaos' Bedrohung der Helena, Herakles' Abenteuer mit Nessos u. a. zeigen auf den attischen Bildern eine so typische Prägung und diese Typen stimmen so gut zu dem, was wir über die Darstellung dieser Mythen am Kypseloskasten und amykläischen Thron wissen, dass auch in diesen Fällen fast sicher Entlehnung angenommen werden kann[24]).

Und wenn bei diesen Mythen sich manche Uebereinstimmung durch eine vorausgesetzte Abhängigkeit der bildenden Kunst von der Poesie erklären liesse, wie kommt es, dass auch Figuren wie der unter Bäumen ruhende Dionysos, oder Dike und Adikia, vielleicht auch Nyx mit Schlaf und Tod auf attischen

[21]) Jahn. Arch. Zeitg. 1856 p. 227 f.

[22]) Arch. Zeitg. 1863. p. 57 ff. T. 175. Th. Schreiber (*Annali* 1875 p. 210) hat diese Vase aus dem ganz unzureichenden Grunde, dass Troilos bärtig ist, für ein spätes Fabricat erklärt. Für uralt hält sie aber auch Brunn Probleme p. 91 (S. A. p. 7). Zu den Inschriften bemerke ich, dass Jahn mit Unrecht *Πρέαμος* liest. Der dritte Buchstabe ist ein etwas misslungenes aber deutliches Ƹ, ε müsste die Form ꞵ haben. Die scheinbare Verwendung von + im Werthe von ξ in *Ξάνθος* wird mit der schlechten Erhaltung des Originals zusammenhängen. Der obere und untere Querstrich des Ξ waren sehr kurz wie auf der Vase des Chares Arch. Zeitg. 1864 T. 184.

[23]) Eine entgegengesetzte Ansicht hat, gleichfalls unter Berufung auf die Dodwellvase, unlängst A. Furtwaengler geäussert: „Der Dornauszieher“ u. s. w. p. 16 ff. Nach ihm „mussten am allgemein Menschlichen die Typen ausgebildet werden, nach denen das Mythische sich dann gestaltete.“ Wie hätte es aber, um mich auf den vorliegenden Fall zu beschränken, wenn man von Darstellungen des Alltaglebens ausging, typisch werden können einen vom Eber getödteten Jagdgenossen zur Raumfüllung unter die Füsse des Thiers zu legen? Gleich als ob ein derartiges Unglück zu den nothwendigen Vorkommnissen jedes Jagdvergnügens gehört hätte! Man bildete zuerst die kalydonische Jagd und der Verwundete ist Ankaios, später aber war der Typus so gefestigt, dass er auch auf „Genrebilder“, wie die Dodwellvase, Anwendung fand.

[24]) Jahn Einleitung p. CLXVII. Vgl. Arch. Aufs. p. 7 ff.

Bildern wiederkehren? Nur auf einen Punkt will ich noch hinweisen. Geryones wurde in Griechenland bald geflügelt gedacht, bald einfach als dreileibiger Mann. Geflügelt bilden ihn durchgehend die chalkidischen Vasen (Gerhard Vasenb. 105. 325), und dass diese Vorstellung auch in Attika populär war, beweisen Aristophanes' Anspielungen Ach. v. 1082 und nach der Beobachtung von Petersen die Metopen des Theseion[25]. Wie kommt es, dass auf attischen Vasenbildern ohne Ausnahme Geryones ungeflügelt erscheint? Ich glaube einfach, weil die Lehrerin der attischen Vasenmalerei, die korinthische Kunst ihn nach Paus. V 19, 1 ungeflügelt darstellte als *τρεῖς ἄνδρες ἀλλήλοις προσεχόμενοι*. Nach attischen Vasenbildern (Gerhard Auserl. Vasenb. 104 bis 108) muss also die Scene am Kypseloskasten reconstruirt werden, nicht nach einer chalkidischen Vorlage.

Alle diese Erwägungen führen zur Annahme, dass wenigstens ein bedeutender Theil der in der schwarzfigurigen Malerei üblichen Typen aus dem Peloponnes entnommen war, und ein gewisser, von Brunn so stark betonter Mangel an Frische, der manchen altattischen Bildern eignet, findet hierdurch, meine ich, seine Erklärung. Jene Vasenmaler hatten in der That schon Etwas Fertiges vor sich und noch dazu Typen, die ein etwas anders gearteter Volksstamm geschaffen hatte, und gewiss nicht alle, wohl aber manche attische Maler haben ihnen gegenüber die Selbstständigkeit verloren und sind Nachahmer geworden.

Ist diese Auffassung richtig, so war der Uebergang von der schwarz- zur rothfigurigen Malerei nicht nur ein Wechsel der Technik, sondern ein Schritt zur Mündigkeit und Selbstbefreiung des attischen Geistes.

So deutlich ein ununterbrochener Zusammenhang zwischen den schwarz- und rothfigurigen Vasen besteht, so wenig lässt sich verkennen, dass in der rothfigurigen Malerei grade die als peloponnesisch vermutheten Typen zurückgedrängt werden und ganz neue, wie z. B. die Scenen der Liebesverfolgung und das Einschenken der Abschiedsspende, jugendfrisch emportauchen.

Auch der Inhalt der Darstellungen wird specifisch attischer. Was bietet die schwarzfigurige Malerei an attischen Localmythen? So gut wie Nichts. Denn der Kampf mit dem Minotauros ward auch am Kypseloskasten und in Amyklä gebildet, und wenn Exekias einmal Akamas und Demophon malt, so besitzt er dafür nicht eigene Typen, sondern hätte die Dioskuren genau ebenso dargestellt. Sogleich mit dem Auftreten rothfiguriger Bilder erscheinen aber Darstellungen von Localmythen, die eigene Typen geheischt und gefunden haben: Boreas, der Oreithyia verfolgt, Theseus im Kampf mit Skiron, Prokrustes und Kerkyon, sein Hinabtauchen zu Amphitrite und die Bändigung des marathonischen Stiers[26]. Auch Triptolemos' Aussendung ist, wie ich vermuthe, zuerst rothfigurig gemalt worden; denn die wenigen schwarzfigurigen Bilder dieses Gegenstandes verrathen nach Stil und Technik spätere Zeit (Gerh. Vasenb. 41 ff.).

Auch die Darstellungen der Athenageburt sind von diesem neuen Geist nicht unberührt geblieben. Ein rothfiguriges Bild, das den alten Typus wiederholt, giebt es nicht. Neues bieten alle. Freilich die Blacas'sche Schale (*Él.* I 63) zeigt eine späte, in der Figur des Zeus vielleicht nicht einmal vom Geist frivoler Parodie ganz freie Darstellung, das Bild bei Laborde *Vases de Lamberg* I 83 (*Él.* I 55) ist auf Zeus, die kleine ebengeborene Athena und eine Eileithyia beschränkt und von dem Bilde *Mus. Greg.* II 21, 1a möchte ich nicht einmal mit Sicherheit behaupten, dass es eine Athenageburt darstelle. Denn wer kann ahnen, wenn Hera in der Mitte thront und links von ihr Zeus, rechts den Helm schwingend Athena steht, dass diese eben aus des Gottes Haupt geboren worden ist. Das Heraneilen der Nike, die Anwesenheit von Poseidon, Hephaistos und andern Göttinnen vermögen die Deutung dieser zum Mindesten unklaren Composition keineswegs über jeden Zweifel zu erheben.

Desto herrlicher ist aber jener Mythus auf der

[25]) Arch. Zeitg. 1866 p. 257 f.

[26]) Die Theseusbilder auf der Schale des Euphronios. Conze Vorlegeblätter Ser. V, 1.

aus Beugnots Besitz in das britische Museum No. 741 übergegangenen Vase dargestellt, abgebildet Gerh. Vasenb. I 3. 4. = *Él. cér.* I 64. 65.

In der Mitte thront en face das Scepter in der Linken und nach rechts umschauend Zeus (IEVΣ), auf dessen Haupte leicht schwebend und in voller Gestalt Athena erscheint (AΘENA). Während links Hephaistos (EΦAIΣTOΣ) und rechts Eileithyia (AVΘIƎΛIH) in momentaner Bewegung erschrocken zurückweichen, eilt von links Nike heran, ihre neue Gebieterin zu begrüssen. Von der anderen Seite kommt Artemis (ΣIMΛƎTΡA) herbei, eine schlanke Gestalt mit dem Bogen in der Hand, und der junge Mann, der ihr auf der linken Hälfte des Bildes entsprechend ruhig hinter Poseidon (ΓOΣEIΔΩN) steht, scheint Apollon. Der herbeieilende Dionysos (ΔIONYΣOΣ) ist kenntlich durch den Thyrsos, das lange Gewand, den reichen Schmuck des Haupt- und Barthaars. Eingeschlossen wird die ganze Darstellung durch zwei Männer, die in ihre Mäntel gehüllt und auf Stäbe gestützt ruhig zuschauen. Der zur Rechten hat weisses Haar und weissen Bart, das Haar des andern ist schwarz, aber er scheint kahlköpfig. Die Deutung dieser Gestalten ist dunkel; am liebsten würde man natürlich an Localpersonificationen denken [27]. So deutlich in dieser Darstellung der alte Typus durchklingt, drei Momente haben doch dem Bilde ein durchaus verändertes Gepräge verliehen: die Einführung der Nike, das Zurückweichen der Eileithyia und die En-face-Stellung des Zeus. Nun gehört nach seinem Stil und dem Charakter der Inschriften das Bild in die letzten Decennien des 5. Jahrhunderts. Wie die falsche Schreibung EΦAIΣTOΣ zeigt, wurde die Aspiration bereits nicht mehr gesprochen. [28]) Schon seit Jahrzehnten also stand jedem Athener im Ostgiebel des Parthenon Phidias' Darstellung der Athenageburt vor Augen und die Frage, ob der Maler der Beugnotschen Vase die Umbildung des überlieferten Typus vollkommen aus eigner Kraft vollzogen hat oder sich in echt antiker Weise an das Werk eines grösseren Vorgängers anlehnte, ist unabweisbar. Bei der überwiegenden Stellung, die Phidias im Kunstleben seiner Zeit einnahm, und dem offenen Blick und treuen Gedächtniss für künstlerische Formen, die auch dem attischen Handwerker eigen gewesen sein müssen, würde es befremden jene Modificationen ohne Einfluss von Phidias' Schöpfung vollzogen zu sehen. Und in der Tat scheint mir wenigstens in zwei Punkten eine Nachwirkung der Parthenonsculpturen unverkennbar.

Wie auf dem Vasenbild, so eilt auch im Giebel Nike der neu gebornen Herrin zu und das Motiv der erschrocken zurückweichenden Eileithyia ist deutlich beeinflusst von der s. g. Iris. Wie aber steht es mit der Stellung des Zeus? Seit alter Zeit pflegen Vasenmaler Figuren, deren Erscheinung sie besonderen Nachdruck zu verleihen wünschen, en face darzustellen [29]. In all diesen Fällen aber wird dem Beschauer das Gesicht zugewendet und gerade hierdurch der gewünschte Effect erzielt. Der Zeus auf der Beugnotschen Vase hingegen wendet den Kopf wieder in's Profil. Dazu kommt, dass die En-face-Stellung einer thronenden Figur ganz besonders kühn erscheint und meines Wissens für diese Zeit ohne Beispiel ist. So kann ich mich der Vermuthung nicht erwehren, dass es auch in diesem Punkte der Einfluss von Phidias' Werk war, der den Vasenmaler veranlasste die gewohnten Bahnen zu verlassen.

Selbst wenn diese Annahme begründet wäre, bliebe die Frage, ob im Parthenongiebel der Act der Geburt selbst oder ein ihm folgender dargestellt war, offen. Doch möchte ich noch auf ein Moment hinweisen, das es mir zweifelhaft erscheinen lässt, ob man mit Recht der zur Reife gelangten griechischen Kunst die plastische Darstellung der Geburt aus dem Kopf, bei der man durchaus nicht an eine puppenhafte Bildung der Athena zu denken genöthigt ist, ohne weiteres ein für allemal abspricht.

Kurz vor Erwähnung des Heiligthums der Athena Ergane auf der Akropolis, also ungefähr vor der Westfront des Parthenon, notirt Pausanias: *Ἀϑηνᾶ τέ ἐστιν ἀνιοῦσα ἐκ τῆς κεφαλῆς τοῦ Διός* und bevor

[27]) Derartige Figuren scheinen die Maler der schwarzfigurigen Gefässe *Él.* I. 59 und *Greg.* II, 39. 1ᵃ vor Augen gehabt zu haben, die also schwerlich vor Ende des fünften Jahrhunderts entstanden sind.

[28]) Schütz, *Historia alph. att* p. 54 ff.

[29]) Brunn Troische Miscellen p. 76.

er in den Parthenon eintritt, also östlich von diesem: πεποίηται δὲ καὶ τὸ φυτὸν τῆς ἐλαίας· Ἀθηνᾶ καὶ κῦμα ἀναφαίνων Ποσειδῶν. [30])

Da der Perieget Reliefs nur wenn sich ein besonderes Interesse an sie knüpft erwähnt, so dürfen wir beide Darstellungen für statuarische halten und zugleich erschliessen, dass ihre Aufstellung, in deutlicher Beziehung zum Parthenon aber so tactvoll angeordnet, dass eine unmittelbare Vergleichung jener Gruppen mit den entsprechenden Giebelcompositionen unmöglich war, erst nach Vollendung des Tempels erfolgt sein kann. Die Zeit der Aufstellung beweist nun freilich nicht stringent für die Zeit der Entstehung; die fraglichen Werke könnten früher einen andern Platz auf der Akropolis innegehabt haben. Aber ist es wahrscheinlich, dass von allen Athenamythen grade jene zwei schon plastisch auf der Akropolis verherrlicht waren, die unseres Wissens Phidias zum ersten Male als Gegenstücke zusammenordnete? Näher liegt doch wol der Gedanke, dass jene Weihgeschenke von Anfang an mit Beziehung auf einander gearbeitet waren und der Zeit nach Phidias angehören. [31])

Bonn a. Rh. GEORG LOESCHCKE.

[30]) I, 24, 2. 3.

[31]) Dass die Gruppe des Poseidon und der Athena abhängig war von Phidias Composition würde evident sein, wenn man die bekannte Darstellung vom Streit der beiden Götter auf attischen Bronzemünzen mit Jahn u. A. als sichere Nachbildungen' jenes Werkes fassen dürfte. Cf. Jahn, *Giove Polieo* p. 14. Tav. I, 13.

MISCELLEN.

DIE ANTIKENSAMMLUNG DES PALAZZO TORLONIA AN DER LUNGARA.

Im vergangenen Sommer erlangte ich unter besonders glücklichen Umständen durch die seltene Liberalität des Fürsten Torlonia die Erlaubnis, seine reiche und prächtige Antikensammlung an der Lungara zu Trastevere, die leider so streng vor fremden Augen behütet wird, besichtigen zu können. Ein Theil der hier vereinigten Monumente, vielleicht der werthvollste, darunter die berühmte Hestiastatue, stammt aus der ehemaligen Giustinianischen Sammlung, anderes aus den umfänglichen Ausgrabungen des Fürsten in seiner Besitzung zu Porto bei Fiumicino, manches ist aus verschiedenen Palästen desselben und aus seinen Villen, einiges auch aus Villa Albani hierher versetzt worden. Ich gebe aus meinen Aufzeichnungen, so wie sie damals in der Kürze der Zeit möglich waren, zunächst die Beschreibung folgender Monumente.

Unter den jüngsten Bereicherungen dieser noch fortwährend anwachsenden Sammlung befindet sich eine viereckige Reliefplatte, die nach Angabe des Custoden vor etwa zwei Jahren bei Capo di Bove (Grabmal der Caecilia Metella) an der Via Appia zu Tage kam. Sie ist etwa 0,70 M. breit und nicht ganz so hoch, doch oberwärts geradlinig abgebrochen. Der Durchmesser der Platte beträgt c. 0,02 M., der untere die Darstellung einfassende Rand ist c. 0,04 M. hoch und ohne Inschrift.

In der Mitte steht ein, wie es scheint, bärtiger Mann, mit der Chlamys um die Schultern, einen Stab (?) auf dem etwas erhobenen linken Unterarm tragend. Auf dem gesenkten Haupte sitzt ein Petasos. Mit der Rechten führt er am Zügel sein Pferd. Er geht langsam vorwärts oder hat eben zu schreiten aufgehört. Standbein ist das rechte, das andere ist ein wenig eingeknickt, die Fufsspitze zurückgestellt, in jener auf attischen Reliefs der ersten Blüthezeit beliebten Weise. Beide Figuren sind von rechts nach links gewendet. Hinter ihnen ein Windspiel, welches den Kopf erhebt. Vor diesem neben seinem Pferde stehenden Reiter und ihm zugewendet (in einer Entfernung, dass für eine Figur Zwischenraum bleibt) steht ein um

ein viertel kleinerer bärtiger Mann, im langen Chiton, welcher die rechte Schulter bloss lässt. Standbein ist das rechte, das linke ist etwas vorgesetzt. Er erhebt die rechte Hand ein wenig, wie um ein Anliegen vorzubringen oder adorirend, die linke geschlossene Hand ist ohne Gestikulation an den Leib gehalten. Zwischen beiden Figuren befindet sich ein altarähnlicher behauener Stein, dessen Ecken nur etwas abgestumpft sind. Auf dem Grunde des Reliefs ist gebirgiges Terrain angedeutet, auf welchem zwei offenbar männliche sitzende Figuren links und rechts an den Seiten der Darstellung und eine stehende in der Mitte gerade über dem Reiter sich befinden. Von den beiden ersteren Figuren, deren Gewand auf den Oberschenkeln liegt und vermuthlich den Leib unbedeckt liess, ist die obere Hälfte mit dem entsprechenden Stück der Platte verloren gegangen. Von der mittleren, vollgewandeten Figur ist nur der untere Theil, etwa bis zum Knie, erhalten.

Das Relief ist sehr flach gehalten und von sorgfältiger, ohne Zweifel griechischer Arbeit, zeitlich etwa dem bekannten Thonrelief mit Sappho und Alkaios nahestehend, d. h. reif-archaisch. Die Köpfe sind sehr beschädigt, die Formen noch von einer gewissen Magerkeit, die Faltengebung erinnert an die systematische Fältelung der archaischen Zeit. Sonst schon völlig freier schöner Stil.

Kolossaler Marmorkopf eines Jünglings. Ungenügend publicirt bei Vitali *marmi scolpiti esist. nel palazzo Torlonia* II tav. 8. Der Typus ist verwandt demjenigen des Neapler Bronzekopfes *Mon. dell' Inst.* 1870 vol. IX tv. 18. Die Augen sind noch nach innen gesenkt, die Mundwinkel emporgezogen. Trotzdem erscheint der Archaismus sehr gemildert, viel mehr als in der verglichenen Bronze. Hinterkopf, Nase, Theile der Lippen, der grösste Theil des Kinnes und Stücke der linken Wange sind ergänzt. Auch der Hals ist nur zu einem geringen Theile antik. Die Haare fallen noch auf die Stirn herab, aber in freier gebildeten Locken, die am Stirnrand ziemlich breit ansetzen und sich schnell verjüngen. Scharfe, präcise Arbeit.

In einem besonderen Zimmer sind Werke aus polykletischer und lysippischer Schule zusammengestellt. Ich begnüge mich, daraus folgende zwei Monumente hervorzuheben.

Neben einem Marmorkopf von gut polykletischem Charakter steht ein anderer, der wie eine Vereinigung des lysippischen mit polykletischem Stile aussieht. Die polykletische Haarbehandlung ist noch an der Stirn beibehalten, aber nach hinten zu allmählich in die lysippische umgewandelt. In Mund und Augen ist noch Einiges von Polyklet, in den völlig naturwahren, ohne jede Schärfe gebildeten Wangen ist Lysipps Naturalismus nicht zu verkennen. Die Nasenspitze ergänzt, ebenso die Büste.

Marmorstatue eines Discuswerfers, der eben die Scheibe abgeschleudert hat und ihr, noch ganz zusammengekrümmt vom Wurfe und mit dem Oberkörper vornüber gebeugt, die Schultern zusammengepresst, in höchster Erwartung, nachschaut. Besonders charakteristisch ist die Haltung des Kopfes, der gleichsam dem Wurfgeschoss nacheilt. Die Arme, welche sehr sprechend diese Spannung ausdrücken, sind grösstentheils ergänzt, aber offenbar in richtiger Weise, der rechte Arm von der Schulter, der linke vom Ellenbogen an. Ausserdem ist der linke Unterschenkel und die Nasenspitze modern. Das Uebrige vortrefflich erhalten. Der Kopf trägt lysippischen Charakter und Porträtzüge, die sich auch am Körper wahrnehmen lassen.

Dasselbe Motiv wiederholt sich bekanntlich in zwei Bronzestatuen des *Museo nazionale* zu Neapel, welche gewöhnlich als Wettläufer aufgefasst werden. Vielleicht liegen hier nur Repliken desselben Werkes vor.

Zu der Torlonia'schen Statue ist ein Gegenstück gemacht, ein Athlet, der den vermeintlichen Angriff des anderen erwartet. Davon ist, wie es scheint, nur der lysippische Kopf alt. Dieser ist aber vorzüglich.

Sarkophagrelief. Die Darstellung ist in vier Scenen getheilt, welche Leben und Sterben des Bestatteten vorführen. Zu äusserst links: die Geburt des Kindes. Die Mutter sitzt auf einem Stuhl. Vor ihr wird das Kind von der Amme, der eine Magd

zur Seite steht, aus dem Badebecken gehoben. Dann folgt, ohne architectonische oder sonst bezeichnete Abgrenzung, die Darstellung des Jugendunterrichtes des Verstorbenen. Der bärtige Lehrer, auf einem Stuhl sitzend, liest dem Knaben, hinter dem (wenn ich mich recht erinnere) der Pädagog steht, aus einer Rolle vor. Dann wiederum ein bärtiger Mann, auf einem Stuhle sitzend und klagend über den auf dem Leichenbett ausgestellten Verstorbenen, welchen Klageweiber umgeben. Zu äusserst rechts entführt Pluto, der wie gewöhnlich (nach links) zurückblickt, den Verstorbenen in seinem Wagen. Mercur führt die Pferde, unter welchen die liegende Erdgöttin sichtbar wird, während Amor über den Pferden mit der Fackel voranleuchtet. Vgl. u. a. das bei Raoul-Rochette *Mon. inéd.* pl. 77,1 publicirte Sarkophagrelief, welches mit dem beschriebenen in den Hauptsachen übereinkommt.

Zu den interessantesten und schönsten Monumenten dieser Sammlung rechne ich eine überlebensgrosse Athenastatue, welche zusammen mit den Gypsabgüssen der bekannten Athenastatuen des Capitols (Braun, Kunstmythologie Taf. 62) und des *Braccio nuovo* (Braun ib. Taf. 61) in einem besonderen Zimmer aufgestellt ist.

Sie ist aus griechischem, wie mir schien grobkörnigen, parischen Marmor gearbeitet. Rechts neben der Göttin steht ein starker, knorriger Baumstamm, dem oben Oelblätterbüschel mit Früchten entspriessen. Die Schlange ringelt sich an diesem Stamm empor und wendet ihren Kopf (aufgesetzt, doch alt und zugehörig) der Göttin zu. Diese fasst mit der erhobenen rechten Hand einen Zweig des Oelbaums. Ergänzt (doch richtig ergänzt) ist dieser erhobene Arm mit einigen der Büschel. Die Eule, welche weiter rechts von ihrer Hand auf einem anderen Blätterbüschel sitzt, scheint alt zu sein. Ein Stück des Schildes an der linken Hand und diese selbst ist modern, doch ist antik der Tragriemen und ein grosses Stück des Schildes mit dem Schildzeichen (ein Gorgoneion in gemässigt archaischen Formen). Am Helm sind kleine Stückchen geflickt und ausserdem sind einzelne Gewandfalten abgestossen. Die Nase und ein kleines Stück des Kinnes sind neu. Der Kopf ist im Uebrigen, wie die ganze Statue im Allgemeinen, das Erwähnte abgerechnet, vortrefflich erhalten.

Alle drei Statuen gehen ziemlich genau auf denselben Typus zurück. In Bezug auf die Gesammtanlage der Falten, die Wendung des Kopfes und die Haltung der Arme entsprechen sich fast ganz die Athena des Capitols und die im *Braccio nuovo,* so zwar, dass die letztere als die ältere, wenigstens die bessere Nachbildung erscheint. Die Gewandung ist hier einfacher und künstlerisch freier, dort der Faltenwurf kleinlicher und studirter, die Falten zahlreicher. An der capitolinischen Statue ist besonders das dünne Untergewand auf der Brust sehr flach und unverstanden behandelt. Grösser ist der Unterschied, dass die vaticanische Athena die Schlange an der rechten Seite hat und dass diese sich hinter ihrem Rücken auf dem Boden um sie windet und vorn an ihrer linken Seite mit dem Schwanzende zum Vorschein kommt. Ausserdem hat sie die Aegis, die jener fehlt. Dass die vaticanische Statue die bessere Copie ist, zeigt besonders der Kopf, der viel lebendiger ist. Seine Wangen sind weicher und natürlicher, und der harte, strenge Zug um die Mundwinkel ist mit feinerer Beobachtung wiedergegeben.

Etwas mehr für Marmor umgearbeitet erscheint die Athena Torlonia, die im Ganzen viel selbständiger ist. Die Faltenmotive sind neugewählt, obgleich von dem Vorbild noch mancherlei Züge übriggeblieben sind. Während jene beiden Statuen offenbar auf ein Bronzeoriginal hinweisen, wie die Behandlung der Haare, des dünneren Wollenstoffes, auch die Falten des Ueberwurfs, die scharf geschnittenen Ränder der Augen und anderes erkennen lässt, ist diese in den weichen Marmor mit grossem Geschick umgedacht. Daher ist die Manier, das wollene Untergewand zu bilden, hier eine völlig andere, die Haare sind weniger schematisch, obgleich noch nicht mit der Freiheit der nachlysippischen Zeit ausgeführt. Vor allem sind die Augenlider weniger scharfkantig gebildet, der Mund hat an Härte des Ausdrucks verloren und ist milder geworden. Die Wangen sind, wie bei der vati-

canischen Athena mässig voll und doch schwellend. Die Aegis ist von allen drei Statuen an dieser am meisten der Naturwahrheit, einem biegsamen Schuppenfell, angenähert. Das Gorgonenhaupt auf derselben entspricht demjenigen des Schildes, es zeigt noch den archaischen Typus, aber gemässigt, ohne die herausgestreckte Zunge und mit welligem Haar. Die Rückseite der Statue ist nur leicht angelegt. Die Vorderseite lässt die Hand eines vortrefflichen Copisten erkennen. Das Original möchte ich nicht mit Friederichs (Bausteine nr. 725) der römischen, sondern der griechischen, vorlysippischen Kunst zuschreiben, woran auch Bernoulli (Ueber die Minervastatuen p. 25) dachte.

Th. Schreiber.

DIE GÖTTERBILDER DES DIPOENOS UND SKYLLIS IN SIKYON.

Das vor Jahresfrist erschienene Dorpater Programm E. Petersen's mahnt mich einen auch dort nicht widerlegten und, wie es scheint, völlig eingewurzelten Irrthum zu berichtigen. Es handelt sich um die vielbesprochene Stelle des Plinius (36, 9 ff.) über Dipoenos und Skyllis und die von ihnen für Sikyon ausgeführten Götterbilder. Ich hoffe durch meine Darlegung zu erweisen, dass nicht allein K. O. Müller's geistvolle und an sich höchst ansprechende Vermuthung betreffs dieser Statuen falsch ist, sondern dass auch die allgemeine Annahme, dieselben seien '*non singula singulorum templorum simulacra —, sed unius operis partes, eodem loco — posita*' gewesen [1]), aus Plinius' Worten mit Unrecht hervorgegangen ist. Dadurch wird sich zugleich ergeben, auf wie schwankendem Grunde Petersen's Combinationen über den Ursprung jener Erzählung von Dipoenos' und Skyllis' Schicksalen und den Standpunkt der vermeintlichen Statuengruppe aufgebaut sind.

Die Worte des Plinius, die hier allein in Betracht kommen, lauten: „*Fuere autem simulacra ea Apollinis Dianae Herculis Minervae, quod e caelo postea tactum est.*" Der letzterwähnte Umstand hat bisher noch keineswegs genügende Beachtung gefunden. Er wird nicht von Plinius allein berichtet, ein zweites Zeugniss bietet uns kein Geringerer als Pausanias. In seiner ganzen ausführlichen Beschreibung von Sikyon findet sich nur einmal ein Athenatempel erwähnt (II, 11, 1) und zwar mit folgenden Worten: — *ναός ἐστιν Ἀθηνᾶς, ὃν Ἐπωπεύς ποτε ἀνέθηκε μεγέθει καὶ κόσμῳ τοὺς τότε ὑπερβεβλημένον. ἔδει δὲ ἄρα χρόνῳ καὶ τοῦδε ἀφανισθῆναι τὴν μνήμην. κεραυνοῖς θεὸς αὐτὸν* ⁂ *βωμὸς δὲ ἐκεῖνος, οὐ γάρ τι ἐς αὐτὸν κατέσκηψε, μένει καὶ ἐς τόδε οἷον Ἐπωπεὺς ἐποίησε.* Freilich ist diese Stelle durch eine nicht unbedeutende und durch Conjectur schwerlich zu ergänzende Lücke verunstaltet, aber über den Sinn der Worte kann sich trotzdem kein Zweifel erheben. Wir erfahren, dass dieser einzige uralte und reiche Tempel der Athena vollständig mit seinem ganzen Inhalt, und offenbar schon geraume Zeit vor Pausanias, durch einen Blitzstrahl zerstört war; nur des Epopeus Altar war unversehrt geblieben, den späteren Geschlechtern ein ernstes Wahrzeichen jenes Ereignisses. Das Bild der Göttin, ohne das der Tempel nicht gedacht werden kann, ist damals ebenfalls zu Grunde gegangen. Ergibt sich das schon mit innerer Nothwendigkeit aus der angeführten Stelle, so erhalten wir dafür überdies noch eine ausdrückliche Bestätigung durch die cap. 12, 1 folgenden Worte: *ἐν δὲ Τιτάνῃ καὶ Ἀθηνᾶς ἱερόν ἐστιν, —· ἐν δὲ αὐτῷ ξόανον Ἀθηνᾶς ἐστὶν ἀρχαῖον κεραυνωθῆναι δὲ καὶ τοῦτο ἐλέγετο.* Hier ist nämlich das *καὶ τοῦτο* völlig unverständlich, wenn man nicht annimmt, Pausanias habe mit diesem *καί* auf das blitzgetroffene Athenabild in Sikyon zurückweisen wollen.

Das von Plinius genannte „*simulacrum Minervae, quod e caelo postea tactum est*" befand sich also nicht in dem Apollotempel auf dem Markte von Neusikyon, sondern in dem mindestens gleichalteri-

[1]) Vgl. K. O. Müller kl. Schriften II, 634 (IV, 66 Calvary) — Brunn KG. I. 41 — Overbeck, Gesch. der griech. Plast.² I. 76 — Stephani, *Compte-Rendu* 1868, S. 34 — E. Petersen, Dorpater Progr. 1874. S. 13 ff.

gen, auf Epopeus zurückgeführten Tempel der Athena. Aus dieser, wie mir scheint, unleugbaren Thatsache — denn an eine zufällige Uebereinstimmung wird bei genauerer Prüfung Niemand denken können — folgt die Unhaltbarkeit der bisherigen Annahme sofort. Abgesehen davon, dass eine Darstellung des Dreifussraubes im Athenatempel recht auffällig wäre, wie sollte es gekommen sein, dass, wenn das Bild dieser Göttin vom Blitz getroffen ward und mit dem ganzen Tempel untergieng, die drei anderen Statuen der Gruppe allein verschont blieben? Und blieben sie verschont, wohin sind sie gerathen, da Pausanias nichts von ihnen weiss? Ich denke, wollen wir nicht einer durch nichts wirklich empfohlenen oder gar zur Wahrscheinlichkeit erhobenen Hypothese zu Liebe eine Conjectur auf die andere bauen, so bleibt nichts übrig, als einfach anzuerkennen, dass das Bild der Athena sich als Einzelstatue und zwar als Tempelbild in dem der Göttin geweihten Heiligthum befand.

Daraus erhellt ferner, dass wir auch die Statuen des Apollon, der Artemis und des Herakles als einfache Kultusbilder anzusehen haben. Wo aber hatten diese in Sikyon Aufstellung gefunden? Betreffs der beiden ersteren wird man zunächst an den berühmten Apollotempel auf dem Markte[2]) denken, aber das dortige alte Götterbild[3]) scheint, wie sogleich gezeigt werden soll, nicht von Marmor, sondern von Erz gewesen zu sein. Weit näher liegt eine andere Vermuthung. Unmittelbar an das Athenaion schloss sich ebenfalls eine Gründung des Epopeus, das Doppelheiligthum der Artemis und des Apollo, welches ehemals, wie sich aus Pausanias' Worten[4]) mit Sicherheit ergibt, mit Götterbildern geschmückt war. Auf derselben uralten Stätte also, „der Burg des Epopeus“, lagen diese „eigentlichen Burgheiligtümer von Altsikyon“ [5]), keinem hatte es an einem Cultbilde gefehlt, dasjenige des Athenatempels war das Werk der beiden kretischen Künstler; kann es da noch zweifelhaft sein, dass die Statuen für diese ältesten Heiligthümer der Stadt es waren, deren Verfertigung dem Dipoenos und Skyllis von den Sikyoniern übertragen war? Ueber die allein noch übrige Heraklesstatue will ich hier keine weitere Vermuthung vorbringen; es genüge daran zu erinnern, dass gerade der Herakleskult, wie sich schon aus Pausanias' Beschreibung[6]) ergibt, in Sikyon seit alter Zeit einheimisch war und in hohem Ansehen stand.

Zum Schluss noch eine Bemerkung über das Apollobild auf dem Markte. Bekannt ist die Stelle des Polybios[7]) über die Aufstellung eines Kolossalbildes des Königs Attalos *παρὰ τὸν Ἀπόλλωνα τὸν κατὰ τὴν ἀγοράν*. Beide Statuen scheint, wie Curtius mit Recht erwähnt, Pausanias nicht mehr gesehen zu haben, sie werden gewiss bei dem Brande des alten Tempels ihren Untergang gefunden haben. Ob das von Polybios genannte, offenbar hochberühmte Bild des Apollo auf offenem Markte stand oder den Tempel selbst schmückte, wird sich kaum erweisen lassen. War das Letztere der Fall, wie es mir wahrscheinlich dünkt und auch Curtius angenommen zu haben scheint, so ist kaum ein Zweifel, dass es identisch ist mit dem von Theophrast[8]) erwähnten alten Erzbild „*ὁ ἐν Σικυῶνι — ἀνδριὰς ἐν τῷ ἀρχαίῳ νεῷ τοῦ Ἀπόλλωνος*“; denn nur diesen altberühmten Tempel auf der ursprünglichen Akropolis konnte Theophrast mit solchen Worten bezeichnen.

H. v. Rohden.

2) Dieser Tempel darf keinenfalls mit dem *ἱερὸν Ἀπόλλωνος Λυκίου* identificiert werden, wie Bursian gethan zu haben scheint (Gr. Geogr. II, 29), da sonst seine Nichterwähnung dieses berühmtesten Heiligthums in Sikyon unerklärlich bleibt (vgl. Petersen a. a. O. S. 13 Anm. 39. — Curtius Peloponnesos II, 492). In der kleinen, zu Pausanias Zeit völlig verfallenen Kapelle befand sich offenbar nur jenes wunderbare Holz.

3) An die *ξόανα* der beiden Götter, welche in jährlichem Festzuge zum Sythas, von dort zum Peithoheiligtum und schliesslich zurück zum Apollotempel gebracht wurden (Paus. II. 7, 8) kann nicht gedacht werden.

4) Pausanias II, 11. 1. *Ἐπωπέα δὲ καὶ Ἀρτέμιδι καὶ Ἀπόλλωνι τὸ πλησίον ἱερὸν ποιῆσαι λέγουσι —· ἀγάλματα δὲ ὑπελείπετο οὐδετέρῳ.*

5) Curtius a. a. O. II, 495.

6) Vgl. besonders Paus. II. 10, 1.

7) Polybios XVIII, 16, 2 Hultsch.

8) Vgl. *Ps. Aristot. mirab. ausc.* 58 West. — Dass dies von Theophrast erzählt ward, ergibt sich aus der Vergleichung mit dem Kallimachosexcerpt bei Antigon. Karyst. 131 W. — Vgl. Beckmann's Ausg. S. 124. H. Schrader in Fleckeis. Jahrb. XCVII S. 223. K. Müllenhoff, deutsche Altertumsk. I, 427* und den Exkurs in meiner Dissertation: *de mundi miraculis quaestiones selectae.* Bonn 1875. S. 29 ff.

NIKE EPHEBEN VERFOLGEND.

Die von Jahn, Archäol. Beitr. p. 97 ff., besprochene zahlreiche Reihe von Vasenbildern, die einen Jüngling mit Leier von einer Flügelfrau verfolgt zeigt (statt der Leier erscheint Millin *v. p.* 1,48 ein Bücherpack), scheint mir noch immer nicht eine genügende Erklärung gefunden zu haben[1]). Auf die Deutung dieser Flügelfrau als Nike führt bekanntlich Arch. Z. 1848 T. 21: ΝΙΚΑ stehend reicht eine Tänie einem ΛΙΝΟΣ genannten Jüngling mit Leier, der erschreckt vor ihr zurückweicht (vergl. dasselbe Motiv bei Eos und Kephalos: Gerhard A. V. B. 160, Mus. Greg. 2, 57, 1a). Die gewaltsamere Bewegung beider Figuren in den andern Bildern dieser Reihe berechtigt nicht für diese die Deutung auf Nike aufzugeben; die Deutung auf Nemesis oder eine Muse hat Jahn mit Recht beseitigt, aber auch die von ihm mit Vorbehalt angenommene auf Harpyien, der positive Anhaltspunkte fehlen, dürfte keine Vertreter mehr finden. So erkennt auch Friederichs Arch. Z. 1865, 80 überall Nike an, indem er das Motiv für die ganze Reihe dahin erklärt, dass „der Jüngling darum flieht, weil er aufs Höchste überrascht ist von der wunderbaren Erscheinung, die plötzlich sich ihm naht". Allein diese Erklärung ist entschieden modern gedacht und trennt die vorliegende Reihe von der Analogie gleichartiger Verfolgungsscenen ab; das auch hier angewandte Schema fliehender Nebenfiguren hätte dabei nicht die geringste reale Bedeutung mehr. Fassen wir in jenem Bild, wie es am nächsten liegt, Linos als den bekannten mythischen Sänger (Friederichs nimmt den Namen seiner Erklärung zu lieb appellativisch), so scheint das Motiv allerdings unerklärlich, wenn man Nike concret auf einen errungenen Sieg bezieht. Nike bezeichnet aber (was hier nicht näher ausgeführt werden kann und in grösserem Zusammenhang gezeigt werden muss) in weiterem Sinn die subjective Anlage zum Sieg, die einen Sieg verbürgenden Eigenschaften des Individuums und dem entsprechend seinen Erfolg, sein Glück überhaupt ohne Beziehung auf ein bestimmtes Ereigniss. Wenden wir das auf Linos an, so scheint mir gerade bei ihm die Betrachtungsweise naheliegend zu sein, nach der die genannten Momente als verderblich für ihn aufgefasst werden konnten. Seine ausserordentliche musische Geschicklichkeit war geeignet, den *φθόνος θεῶν* herauszufordern, zunächst den *φθόνος* des Apollo, der ihn denn auch in seinem Grimme tödtet. Dieser Gedanke konnte aber nicht einfacher ausgedrückt werden, als in der typischen Weise einer Verfolgung, und zwar durch Nike, sofern die *νίκη* des Linos (immer im weiteren subjectiven Sinn genommen) als die Ursache des göttlichen Neides sein Verderben war[2]). Die sehr häufige Wiederholung des Motivs zeigt, dass die Linosvorstellung typisch auf musisch gebildete Jünglinge überhaupt angewandt wurde, die in der Blüthe des Alters vom Geschick hingerafft wurden. In der That war ja die Vorstellung, dass „die besten und begabtesten vom Unglück heimgesucht werden oder frühzeitig sterben", eine allgemein verbreitete (s. Lehrs, Popul. Aufs. p. 45 f. mit den Belegen) — eine Vorstellung, die eben, wie mir scheint, nicht treffender bildlich ausgesprochen werden konnte, als dadurch, dass Nike den Jüngling fortrafft. Je mehr die angedeutete Vorstellung im Volksglauben wurzelte (a. O. p. 48), desto eher dürfen wir erwarten, dieselbe auf Vasenbildern ausgedrückt zu finden; und es war die ergreifendste und zugleich ehrenvollste Betrachtung des frühen Todes, die ihn geradezu mit der hervorragenden Begabung und dem daraus zu erhoffenden Glück des Jünglings in engen Zusammenhang brachte.

[1]) Ausser den von Jahn a. a. O. 97, 13 aufgezählten Bildern sind mir noch bekannt geworden die Arch. Zeit. 1859, 108*, 109*; 1865, 156* (vgl. Philolog. 27, 203 angeführten: Fiorelli, *notiz. dei vas. dip. Cum.* T. 15 ist der Manteljüngling nicht näher charakterisirt

[2]) Wenn auf der Meleagervase Arch. Zeitg. 1867 T. 220 Eros als ΦΘΟΝΟΣ bezeichnet ist, so ist das auch am natürlichsten so zu verstehen, dass in letzter Instanz der Neid der Götter das Verderben Meleagers herbeiführt: nur ist dort die Vorstellung anders gewendet, vgl. Körte, Personificationen p. 68.

Auch die Darstellungen, in denen der Ephebe nicht näher characterisirt ist, wie Fiorelli a. O., Mon. d. I. 2, 48 gehören in den vorliegenden Kreis und nicht in den des Kephalos u. A., wo der mythische Ephebe doch kenntlich gemacht sein müsste. Ebenso gehört es hierher und repräsentirt nur das vorgeschrittenste Stadium, wenn die Flügelfrau (Nike) den Jüngling mit der Leier in ihren Armen davonträgt (Mon. d. I. 3, 23). Doch erfordert dieser ganze Kreis eine eingehende Betrachtung, die hier nicht gegeben werden soll.

Tübingen. PAUL KNAPP.

VASENBILD DES BERLINER MUSEUMS.

(Hierzu Tafel 11).

Die Amphora, welche mit den auf Tafel 11 abgebildeten Zeichnungen geschmückt ist, gehörte zu der zuletzt in Neapel befindlichen Sammlung Torrusio, von welcher Heydemann im *Bulletino dell' instituto* 1869 p. 144 ff. und 190 ff. eine Auswahl beschrieben hat. Da der Besitzer Bischof von Nola war [1]), so ist dieser Ort als die Fundstätte der Mehrzahl seiner Vasen anzusehen; die vorliegende entspricht in Form, Firniss und Zeichnung durchaus den Gefässen von sicher nolanischer Herkunft [2]).

Die Zeichnung derselben giebt ein Beispiel des schönsten Stils der rothfigurigen Gattung. Athena, deren Kleidung aus Chiton, Obergewand mit Ueberschlag und einem die linke Schulter bedeckenden Ueberwurf besteht, die Aegis mit dem Gorgoneion auf der Brust, mit Helm und Lanze, ertheilt einem vor ihr stehenden Manne eine Anweisung, die sie mit einer sprechenden Geste der rechten Hand begleitet. Der Mann, der in gespannter, auch durch die erhobene Rechte ausgedrückten Aufmerksamkeit auf sie hört, ist nur mit einer gesäumten Chlamys bekleidet, die auf der rechten Schulter zusammengehalten an der Seite auseinandersteht, in der Linken trägt er eine Lanze. Nicht nur die Köpfe beider Figuren sind ausserordentlich ausdrucksvoll, sondern auch ihre Haltung, die gebieterische der Göttin wie die aufmerkende des Mannes. Im einzelnen ist die Zeichnung trotzdem nicht frei von Incorrektheiten: der Unterkörper der Athena ist misslungen und die Kniee beider Figuren sitzen zu tief, auch treffen die durch den Körper getrennten Stücke der Lanze des Mannes nicht in eine Linie zusammen. — Auf der Rückseite ist in flüchtigerer Behandlung eine Frau in Chiton und Himation gezeichnet, das Haar in einer Haube; die erhobene Rechte scheint anzudeuten dass sie als an der Unterredung theilnehmend gedacht ist.

Die ganze Zeichnung hat sich der Maler zuerst mit einem spitzen Instrumente entworfen, ist aber von den Linien dieser Vorzeichnung, die an vielen Stellen deutlich zu erkennen sind, bei der Ausführung mehrfach abgewichen [3]). — Bei dem Mangel jeder näheren Charakteristik des Mannes wird man mit Heydemann (a. a. O. p. 191) darauf verzichten müssen, eine bestimmte Deutung des dargestellten Vorganges zu versuchen. —

Unsere Tafel ist so hergestellt, dass jede Figur mit grösster Sorgfalt gepaust und zu dem Mäanderornament, auf dem sie steht, in dieselbe Axe wie auf dem Original gestellt ist. Die Pause ist dann von demselben Zeichner vor dem Original auf stärkeres Papier übertragen und die Zeichnung mit Tusche ausgezogen, gemäss der vom Vasenmaler angewendeten Technik entweder mit der Feder oder dem Pinsel. Dabei ist jede Linie in ihrer Stärke und Anschwellung möglichst genau wiedergegeben; die so gewonnene Nachbildung ist phototypisch reproducirt. Die Entfernung der beiden Figuren wird

[1]) Millingen *peintures antiques de div collect.* p. 69, Note 1. Raoul-Rochette *monuments inédits* I p. 361 Note 3 kennt die Sammlung schon in Neapel.

[2]) Vgl. O. Jahn, Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs S. LV.

[3]) Vgl. O. Jahn, a. a. O. S. CXLI.

nach oben zu gegen das Original nothwendig zu gross; das wahre Verhältniss ihrer Stellung zu einander ist aus der auf der kleinen Darstellung der Vorderseite gegebenen geometrischen Zeichnung ersichtlich. Nach diesem Verfahren ist eine Reihe von Vasenbildern von der Redaction dieser Zeitung zur Publikation vorbereitet und sie gedenkt dasselbe beizubehalten, wenn es den Beifall der Fachgenossen erhält.

M. Fränkel.

„KIELHOLEN."

Die Beziehung des in der Arch. Zeit. 1873, Taf. 5 publicirten attischen Vasenbildes auf die Bestrafung der Seeräuber durch Dionysos ist, wie der Herausgeber S. 53 selbst bemerkt, „durchaus nicht ohne Bedenken," vor Allem deswegen, weil nichts auf eine mythologische Scene deutet. Das Richtige scheint mein College Konrad Hoffmann erkannt zu haben, wenn er an das sogenannte „Kielholen" erinnert, eine jetzt wohl ausser Gebrauch gekommene Seemannsstrafe, die darin bestand, dass der Delinquent an einem Taue unter dem Kiele des Schiffes weggezogen wurde. Sie konnte eine mildere oder strengere sein, da bei einem schnellen und straffen Anziehen des Taues das Zerschellen des Körpers am Kiel und damit der Tod keineswegs ausgeschlossen war, während im entgegengesetzten Falle der Verurtheilte mit einem unangenehmen Bade und dem Todesschrecken davonkam. Das Vasenbild weicht allerdings in der Art der Vollstreckung, aber nicht im Wesen von dieser besonderen Form der Strafe ab. Die Scene ist an ein felsiges Ufer verlegt, von dem der Verbrecher in das Meer gestürzt wurde. Vermittelst der Stangen können sie nach Belieben unter dem Wasser gehalten, aber auch vermittelst der Taue nach genügendem Bade herausgezogen werden. Ob in der antiken Literatur von dieser Strafe die Rede ist, vermag ich nicht anzugeben. Doch findet sich ja wohl noch ein Philologe, dem es Vergnügen macht, die archäologischen Schriftquellen mit bezüglichen Notizen, sofern sie vorhanden sind, zu bereichern.

München. H. Brunn.

BERICHTE.

Athen. Eröffnung des französischen Instituts. Am 3. April hielt das bei der französischen Schule in Athen eingerichtete *Institut de correspondance hellénique* seine erste Sitzung, zu deren Eröffnung der Direktor der Schule, Herr Albert Dumont, die Absichten der neuen Gründung in einer von der *Revue archéologique* mitgetheilten Rede darlegte. Die Alterthumstudien würden im Orient täglich schwunghafter betrieben, Gesellschaften zur Sammlung der Denkmäler Ueberlieferungen Volkslieder bilden sich überall, nicht bloss in Constantinopel und Salonich, sondern auch in kleineren Städten wie Berroe, Seres, Janina, Rodosto. In Macedonien, Thracien, Kleinasien errichten die griechischen Gemeinden Museen, die von Smyrna und Philippopel sind schon beträchtlich; in vielen Provinzen bergen die Schulhäuser jetzt die sonst dem Handel oder der Zerstörung überlassenen Reste des Alterthums. Die einheimischen Bemühungen würden zum grossen Schaden der abendländischen Wissenschaft dieser nur sehr unvollkommen bekannt, wichtige Sammelpublicationen seien den Interessirten entgangen, noch viel mehr die zerstreut in den Localblättern enthaltenen Mittheilungen über Denkmäler und Entdeckungen. Das neue Institut will nun vor Allem die Bestrebungen des griechischen Orients mit denen des Occidents vermitteln, indem es die heimischen Entdeckungen sorgfältig verzeichnet und schnell veröffentlicht. Es will auch den Arbeiten griechischer Gelehrten Würdigung verschaffen, indem es für eine gewisse Zahl von umfangreicheren Werken das fremde Urtheil

zu leiten versucht und bezeichnet was in ihnen an neuen Ideen enthalten ist; Europa müsse angeregt werden, nicht bloss diejenigen griechischen Bücher zu studieren, welche Veröffentlichungen neuer Documente bringen. Ist dies der Dienst, den das Institut den Gelehrten von Rang erweisen zu können hofft, so werden die übrigen, über Griechenland, die Türkei und Kleinasien zerstreuten Arbeiter in ihrem Eifer bestärkt werden, wenn auch sie von den guten Resultaten ihrer in Broschüren oder den Mittheilungen der Gesellschaften niedergelegten Bestrebungen die Wissenschaft Notiz nehmen sehen. Diese gilt es zu leiten und auf die Arbeiten hinzuweisen, durch die sie am meisten nützen können, denn „die Wissenschaft sammelt Thatsachen und Jeder der zu beobachten weiss, trägt zu ihrem Fortschreiten bei. Was Viele verdirbt die an unsern Studien theilnehmen wollen, ist dass sie vorzeitig das Interesse das die Thatsachen gewähren aufsuchen, anstatt einfach diese festzustellen.“ Es sei ein grosser Irrthum, dass man die elementaren Arbeiten vernachlässigen dürfe, die vielmehr die Bedingung jedes Fortschrittes sind: wer eine Inschrift nicht commentiren kann, mag sie abschreiben oder auch nur abklatschen; anstatt eine systematische Topographie geben zu wollen, mag er sagen was er sieht. Der Nutzen den die beabsichtigte Vermittelung dem Occident wie den Hellenen stiften kann, sei nicht hoch genug anzuschlagen: dort wird man schnell und genau von Allem was in Griechenland veröffentlicht wird Kunde erhalten, hier wird der Eifer angestachelt werden, wenn jede nützliche Arbeit auf Verbreitung rechnen kann. Um diese Ziele zu erreichen, sollen folgende Mittel dienen. Es sollen alle 14 Tage Sitzungen abgehalten werden, zu denen man anfänglich nur wenige Personen berufen wird, die allmälig alle diejenigen, die die Absichten des Instituts theilen, heranziehen mögen. In diesen Sitzungen wird „1) über die in Griechenland über philologische und historische Gegenstände veröffentlichten Arbeiten berichtet, 2) von den neuen Thatsachen, Inschriften, Monumenten, über welche die Correspondenten berichtet haben oder die in Zeitschriften, namentlich den Tagesblättern, erschienen sind, Kenntniss genommen, 3) werden über Fragen, die das Griechenland des Alterthums oder Mittelalters betreffen, Mittheilungen entgegengenommen werden.“ — Die Resultate dieser Zusammenkünfte werden in eine *Revue* veröffentlicht, die am 1. Januar 1877 zu erscheinen beginnt. Die Artikel werden in griechischer oder französischer Sprache abgefasst sein, 6 Nummern erscheinen während des Winters und Frühjahrs, 2 von wechselndem Umfange im Sommer. Nur solche Aufsätze werden angenommen, die neue Thatsachen oder Denkmäler mittheilen. „Wir werden unsere Autoren sogar bitten, nicht zu schnell aus den von ihnen mitgetheilten Thatsachen Schlüsse zu ziehen. Gar zu leicht verlieren sich solche Commentare in Hypothesen oder sie wiederholen was schon tausend Mal gesagt ist. Die Mittheilungen, jede in ihrer Art, müssen untadelhaft sein; das können sie nur, wenn sie auch ganz einfach sind. Es ist ein ernstlicher Fortschritt, wenn man sich gewöhnt nichts als Zuverlässiges zu veröffentlichen, diese Eigenschaft erwirbt man sich um den Preis der Selbstbeherrschung, und wer solche Disciplin an sich übt, den belohnt sie dadurch, dass sie ihn bald zu wichtigeren Arbeiten befähigt.“ — Am Schlusse seiner Rede präcisirte Herr Dumont den Inhalt ihrer thatsächlichen Mittheilungen in folgenden Sätzen: „1) Es wird bei der französischen Schule in Athen ein Institut für hellenische Correspondenz begründet. 2) Dieses Institut hält alle 14 Tage Sitzungen. 3) Es nimmt wissenschaftliche Correspondenzen aus allen griechischen Ländern entgegen. Es giebt Rechenschaft über Werke die im hellenischen Orient erscheinen. Es bestrebt sich die in Zeitschriften und Tagesblättern mitgetheilten Thatsachen zu sammeln, welche die Geschichte, Sprache und Alterthümer des griechischen Volkes angehen. 4) Das Institut veröffentlicht eine *Revue*, die bestimmt ist alle diese Thatsachen zu vereinigen und sie zur Kenntniss des Abendlandes zu bringen. Es ruft die Mitwirkung der in der Türkei gegründeten Gesellschaften, der Schulen, aller sich bethätigenden Männer an, in deren eigenem Interesse und um des Fortschrittes der Wissenschaft willen.“ — Die Ziele dieser neuen wissenschaftlichen Gründung wie die Gesinnungen, die der Leiter derselben ausspricht, werden gewiss überall, wo Alterthumsstudien betrieben werden, die wärmste Billigung finden, und insbesondere wird die deutsche Wissenschaft die Anstalt herzlich beglückwünschen, die berufen ist mit ihrem eigenen athenischen Institut im schönsten Wetteifer nach verwandten Zielen zu streben.

DIE AUSGRABUNGEN VON OLYMPIA.

INSCHRIFTEN AUS OLYMPIA.

16.

Die Hoffnung, zu dem Bruchstücke der im ersten Berichte (Arch. Ztg. 1875 S. 175) erwähnten, jüngeren Inschrift von dem Postamente der Nike des Paionios weitere Stücke zu finden, hat sich auf das schönste erfüllt: bis auf einen geringen Theil, der an der rechten Seite weggebrochen ist, liegt die Inschrift jetzt vollständig vor. Dieselbe folgt hier nach G. Hirschfelds Abschrift:

Κ Ρ Ι Σ Ι Σ Π Ε Ρ Ι Χ Ω Ρ Α Σ
Μ Ε Σ Σ Α Ν Ι Ο Ι Σ Κ Α Ι Λ Α Κ Ε Δ Α Ι Μ Ο Ν Ι Ο

ΠΡΕΣΒΕΥΤΑΝΠΑΡΑΓΕΝΟΜΕΝΩΝΠΑΡΑΤΑΣΠΟΛΙΟΣ
ΤΩΝΜΕΣΣΑΝΙΩΝΑΘΑΝΟΔΩΡΟΥΤΟΥΔΙΟΝΥΣΙΟΥ
ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΑΤΟΥΝΙΚΑΝΔΡΟΥΧΑΡΗΤΙΔΑΤΟΥΔΟΡ
ΚΩΝΙΔΑΚΑΙΤΑΓΡΑΜΜΑΤΑΠΟΔΟΝΤΩΝΕΝΟΙΣΔΙΕΣΑ
ΦΕΙΤΟΑΝΑΝΕΩΣΑΜΕΝΟΥΣΤΑΝΥΠΑΡΧΟΥΣΑΝΣΥΓΓΕΝΕΙ
//////////////ΝΤΑΙΣΠΟΛΕΣΙΠΟΘΑΥΤΑΣΔΙΑΛΕΓΕΣΘΑΙΟ
ΠΩΣΕΠΙΧΩΡΗΣΕΙΑΠΟΛΙΣΑΝΑΓΡΑΦΗΜΕΝΕΙΣΟΛΥΜΠΙΑΝ
ΤΑΓΚΡΙΣΙΝΤΑΓΓΕΝΟΜΕΝΑΝΤΑΙΠΟΛΕΙΑΥΤΩΜΠΟΤΙΤΑΜ
/////////////Ω//ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΩΝΠΕΡΙΧΩΡΑΣΑΠΟΔΟΝΤΩΝ
/////////////ΡΕΣΒΕΥΤ//////ΑΙΕΠΙΣΤΟΛΑΜΠΑΡΑΜΙΛΗΣΙΩΝ
//////////////ΞΝΑΝΠΕΡΙΕΧΟΥ///////ΤΑΝΓΕΓΕΝΗΜ ////ΝΚΡΙ
ΣΙΝΔΙΑΛΕΓΕΝΤΩΝΔΕΤ... \ΠΡΕΣΒΕΥΤΑΝΑΚΟΛ/////
ΘΩΣΤΟΙΣΓΕΓΡΑΜΜΕΝΟΙΣΕΔΟΞΕΤΟΙΣΣΥΝΕΔΡΟΙΣΑΠΟΚΡΙ
ΣΙΝΔΟΜΕΝΔΙΟΤΙΤΑΝΤΕΣΥΓΓΕΝΕΙΑΝΚΑΙΦΙΛΙΑΝΤΑΝΥΠΑΡ
ΧΟΥΣΑΝΠΟΤΙΤΑΜΠΟΛΙΝΤΩΜΜΕΣΣΗΝΙΩΝΑΝΑΝΕΟΥΝ
ΤΑΙΤΕΚΑΙΕΠΙΠΛΕΙΟΜΠΡΟΑΞΟΝΤΙΠΕΡΙΤΕΤΟΥΕΠΙΧΩ
ΡΗΣΑΙΑΝΑΓΡΑΦΗΜΕΝΕΙΣΟΛΥΜΠΙΑΝΤΑΓΚΡΙΣΙΝΤΑΓΓΕΓΕΝΗ
ΜΕΝΑΝΤΑΙΠΟΛΕΙΑΥΤΩΝΠΟΤΙΤΑΜΠΟΛΙΝΤΩΝΛΑΚΕΔΑΙ
ΜΟΝΙΩΝΠΕΡΙΤΑΣΧΩΡΑΣΕΠΙΤΟΥΔΑΜΟΥΤΟΥΜΙΛΗΣΙΩΝ
ΔΙΟΤΙΕΠΙΧΩΡΟΥΝΤΙΚΑΘΩΣΑΠΟΛΙΣΤΩΜΜΕΣΣΑΝΙΩΝ
ΕΓΕΓΡΑΦΕΙΚΑΙΟΙΠΡΕΣΒΕΥΤΑΙΠΑΡΕΚΑΛΕΟΝ ΕΠΑΙΝΕΣΑΙ
ΔΕΚΑΙΤΟΥΣΠΡΕΣΒΕΥΤΑΣΕΠΙΤΕΤΑΙΕΝΔΑΜΙΑΙΚΑΙΑΝΑ
ΣΤΡΟΦΑΙΑΙΠΕΠΟΙΗΝΤΑΙΔΟΜΕΝΔΕΑΥΤΟΙΣΚΑΙΦΙΛΟΝΙ
ΚΟΝΤΟΝΤΑΜΙΑΝΞΕΝΙΑΤΑΜΕΓΙΣΤΑΕΚΤΩΝΝΟΜΩΝ
ΚΑΛΕΣΑΙΔΕΑΥΤΟΥΣΚΑΙΤΟΥΣΑΡΧΟΝΤΑΣΕΠΙΤΑΓΚΟΙΝΑΝ
ΕΣΤΙΑΝ
ΜΙΛΗΣΙΩΝΟΙΠΡΥΤΑΝΕΙΣΚΑΙΟΙΗΙΡΗΜΕΝΟΙΕΠΙΤΗΙΦΥΛΑΚΗΙ
ΗΛΕΙΩΝΤΟΙΣΑΡΧΟΥΣΙΚΑΙΤΟΙΣΣΥΝΕΔΡΟΙΣΧΑΙΡΕΙΝΠΑΡΑ
ΓΕΝΟΜΕΝΩΝΠΡΟΣΗΜΑΣΠΡΕΣΒΕΥΤΩΝΠΑΡΑΜΕΣΣΗΝΙΩΝ
ΜΗΝΟΔΩΡΟΥΤΟΥΔΙΟΝΥΣΙΟΥΦΙΛΟΙΤΟΥΤΟΥΚΡΑΤΙΟΥΚΑΙ
ΠΑΡΑΚΑΛΟΥΝΤΩΝΔΟΥΝΑΙΑΥΤΟΙΣΑΝΤΙΓΡΑΦΟΝΠΡΟΣΥ
ΜΑΣΤΗΣΓΕΓΕΝΗΜΕΝΗΣΚΡΙΣΕΩΣΜΕΣΣΗΝΙΟΙΣΤΕΚΑΙ
ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΟΙΣΚΑΤΑΤΟΔΟΓΜΑΤΗΣΣΥΓΚΛΗΤΟΥΚΑΙΤΗΣΤΕ
ΒΟΥΛΗΣΚΑΙΤΟΥΔΗΜΟΥΣΥΓΧΩΡΗΣΑΝΤΩΝΤΑΠΡΟΔΕΔΗΛΩΜΕ
/ΝΑΚΑΙΕΠΙΤΑΞΑΝΤΩΝΗΜΙΝΔΟΥΝΑΙΑΥΤΟΙΣΤΗΓΚΡΙΣΙΝΥΠΟ
//ΑΞΑΝΤΕΣΑΥΤΗΝΤΗΙΕΠΙΣΤΟΛΗΙΕΔΩΚΑΜΕΝΤΟΙΣΠΡΕΣΒΕΥ
//ΛΙΣΟΠΩΣΔΙΑΚΟΜΙΣΩΣΙΝΑΥΤΗΜΠΡΟΣΥΜΑΣΕΣΦΡΑΓΙΣΜΕ
////ΤΗ// ////ΟΣΙΑΙΣΦΡΑΓΙΔΙ

ΕΠΙΣΤΕΦΑΝΗΦΟΡΟΥΕΙΡΗΝΙΟΥΤΟΥΑΣΚΛΗΠΙΑΔΟ///////ΗΝΟΣ
ΚΑΛΑΜΑΙΩΝΟΣΔΕΥΤΕΡΑΙΩΣΔΕΟΣΤΡΑΤΗΓΟΣ//ΛΛΚΩΝ
ΤΟΣΚΑΛΙΠΟΡΝΙΟΣΓΑΙΟΥΥΙΟΣΜΗΝΟΣΤΕΤΑΡ//
ΤΟΥΚΑΙΗΜΕΡΑΙΕΝΔΕΚΑΤΗΙΚΑΤΑΣΕΛΗΝΗΝΑΦΗ//
ΔΟΓΜΑΕΓΕΝΕΤΟΕΚΚΛΗΣΙΑΣΥΝΗΧΘΗΚΥΡΙΑΕ//
ΤΡΩΙΕΝΤΗΙΠΡΟΕΙΡΗΜΕΝΗΙΗΜΕΡΑΙΚΑΘΟΤΙ//
ΟΙΚΑΙΜΕΣΣΗΝΙΟΙΣΥΝΩΜΟΛΟΓΗΣΑΝΤΟΚ///////ΠΗΡΩ..
ΚΡΙΤΗΡΙΟΝΕΚΠΑΝΤΟΣΤΟΥΔΗΜΟΥΤΟΜΕ///////ΟΝΕΚΤΩΝ
ΝΟΜΩΝΚΡΙΤΑΙΕΞΑΚΟΣΙΟΙ//ΚΑΙΕΙΣΗΧΘΗΚΡΙΣΙΣΚΑΤΑΤΕ
ΤΗΝΕΠΙΣΤΟΛΗΝΤΟΥΠΡΟΕΙΡΗΜΕ//Ο///ΣΤΡΑΤΗΓΟΥΚΑΙ
ΚΑΤΑΤΟΔΟΓΜΑΤΗΣΣΥ//////ΗΤΟΥΕΠΑΜΦΙΛΛΟ////////
///... //////// ////// ///////// Λ. ////Ε ////////////
ΤΕΡΟΙΤΑΥΤΗΝΤΗΝΧΩΡΑΝΚΑΤΕΙΧ//
ΜΟΜΜΙΟΣΥΠΑΤΟΣΗΑΝΘΥΠΑΤΟΣ//
ΧΕΙΑΙΕΓΕΝΕΤΟΟΠΩΣΟΥΤΟΙΟΥΤΩ//
ΗΙΡΗΘΗΑΥΤΟΙΣΤΟΥΔΩΡΠΡΟΣΤΗΝ//
ΠΡΩΤΟΥΛΟΓΟΥΕΚΑΤΕΡΟΙΣΜΕΤΡΗ//////
ΠΕΝΤΕΕΠΙΔΕΤΟΥΔΕΥΤΕΡΟΥΛΟΓΟΙ//
ΠΕΝΤΕΚΑΘΟΤΙΚΑΙΑΥΤΟΙΕΥΔΟΚΗΣΑΝ//
ΠΡΟΣΤΗΝΤΗΡΗΣΙΝΤΟΥΥΔΑΤΟΣΠΑΡΑ///
ΩΝΕΥΔΑΜΙΔΑΤΟΥΕΥΘΥΚΛΕΟΣΠΑΡΑΔΕΜΙ//
ΟΣΤΟΥΝΙΚΩΝΟΣΚΑΙΡΗΘΕΝΤΩΝΤΩΝΛΟΓΩ.//
ΡΩΝΕΚΡΙΘΗΚΑΤΕΙΣΧΗΣΘΑΙΗΧΩΡΑΥΠΟΜΕΣ.//
ΛΕΥΚΙΟΣΜΟΜΜΙΟΣΥΠΑΤΟΣΗΑΝΘΥΠΑΤΟ.//
ΝΗΙΤΗΙΕΠΑΡΧΕΙΑΙΕΓΕΝΕΤΟΚΑΙΟΠΩΣΟΥ.////////
ΚΑΤΕΧΩΣΙΝΤΩΝΨΗΦΩΝΑΙΣΕΔΟΞΕΝΚΑΤΕΙΣ. //
ΗΧΩΡΑΥΠΟΜΕΣΣΗΝΙΩΝΚΑΙΟΠΩΣΟΥΤΟΙΟΥΤΩ///
ΤΕΧΩΣΙΝ ΠΕΝΤΑΚΟΣΙΑΙΟΓΔΟΗΚΟΝΤΑΤΕΣΣΑ//
ΡΕΣ ΑΙΣΚΑΤΕΙΣΧΗΣΘΑΙΥΠΟΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΣ//
ΔΕΚΑΕΞ

Mit den vorgenommenen Ergänzungen, die an den meisten Stellen sich mit Nothwendigkeit aus dem erhaltenen ergeben, lautet die Inschrift:

Κρίσις περὶ χώρας
Μεσσανίοις καὶ Λακεδαιμονίο[ις].

A. *Πρεσβευτᾶν παραγενομένων παρὰ τᾶς πόλιος τῶν Μεσσανίων Ἀθανοδώρου τοῦ Διονυσίου, Ἀπολλωνίδα τοῦ Νικάνδρου, Χαρητίδα τοῦ Δορκωνίδα, καὶ τὰ γράμματ' ἀποδόντων, ἐν οἷς διεσαφεῖτο ἀνανεωσαμένους τὰν ὑπάρχουσαν συγγένει[αν καὶ φιλία]ν ταῖς πόλεσι ποθ' αὑτὰς διαλέγεσθαι ὅπως ἐπιχωρήσει ἁ πόλις ἀναγραφῆμεν εἰς Ὀλυμπίαν τὰγ κρίσιν τὰγ γενομέναν τᾷ πόλει αὐτῶμ ποτὶ τὰμ [πόλιν τ]ῶ[ν] Λακεδαιμονίων περὶ χώρας, ἀποδόντων [δὲ τῶμ π]ρεσβευτ[ᾶν κ]αὶ ἐπιστολὰμ παρὰ Μιλησίων [ἀπεσταλμ]έναν, περιέχου[σαν] τὰν γεγενημ[ένα]ν κρίσιν, διαλεγέντων δὲ τ[ῶμ] πρεσβευτᾶν ἀκολ[ού]θως τοῖς γεγραμμένοις· ἔδοξε τοῖς συνέδροις ἀπόκρισιν δόμεν, διότι τάν τε συγγένειαν καὶ φιλίαν τὰν ὑπάρχουσαν ποτὶ τὰμ πόλιν τῶμ Μεσσ[α]νίων ἀνανεοῦνταί τε καὶ ἐπὶ πλεῖομ προαξόντι, περί τε τοῦ ἐπιχωρῆσαι ἀναγραφῆμεν εἰς Ὀλυμπίαν τὰγ κρίσιν, τὰγ γεγενημέναν τᾷ πόλει αὐτῶμ ποτὶ τὰμ πόλιν τῶν Λακεδαιμονίων περὶ τᾶς χώρας ἐπὶ τοῦ δάμου τοῦ Μιλησίων, διότι ἐπιχωροῦντι καθὼς ἁ πόλις τῶμ Μεσσανίων ἐγεγράφει καὶ οἱ πρεσβευταὶ παρεκαλέον, ἐπαινέσαι δὲ καὶ τοὺς πρεσβευτὰς ἐπί τε τᾷ ἐνδαμίᾳ καὶ ἀναστροφᾷ, ᾇ πεποίηνται, δόμεν δὲ αὐτοῖς καὶ Φιλόνικον τὸν ταμίαν ξένια τὰ μέγιστα ἐκ τῶν νόμων, καλέσαι δὲ αὐτοὺς καὶ τοὺς ἄρχοντας ἐπὶ τὰγ κοινὰν ἑστίαν.*

B. *Μιλησίων οἱ πρυτάνεις καὶ οἱ ᾑρημένοι ἐπὶ τῇ φυλακῇ Ἠλείων τοῖς ἄρχουσι καὶ τοῖς συνέδροις χαίρειν. Παραγενομένων πρὸς ἡμᾶς πρεσβευτῶν παρὰ Μεσσηνίων Μηνοδώρου τοῦ Διονυσίου, Φιλοίτου τοῦ Κρατίου, καὶ παρακαλούντων δοῦναι αὐτοῖς ἀντίγραφον πρὸς ὑμᾶς τῆς γεγενημένης κρίσεως Μεσσηνίοις τε καὶ Λακεδαιμονίοις κατὰ τὸ δόγμα τῆς συγκλήτου, καὶ τῆς τε βουλῆς καὶ τοῦ δήμου συγχωρησάντων τὰ προδεδηλωμένα καὶ ἐπιταξάντων ἡμῖν δοῦναι αὐτοῖς τὴγ κρίσιν, ὑπο[τ]άξαντες αὐτὴν τῇ ἐπιστολῇ ἐδώκαμεν τοῖς πρεσβευ[τ]αῖς, ὅπως διακομίσωσιν αὐτὴμ πρὸς ὑμᾶς ἐσφραγισμέ[ναν] τῇ [δημ]οσίᾳ σφραγῖδι.*

C. Ἐπὶ στεφανηφόρου Εἰρηνίου τοῦ Ἀσκληπιάδο[υ, μ]ηνὸς Καλαμαιῶνος δευτέρᾳ, ὡς δὲ ὁ στρατηγὸς [Ῥωμαίων] Κόϊντος Καλιπόρνιος Γαΐου υἱὸς μηνὸς τετάρ[του, πέμπ-?]του καὶ ἡμέρᾳ ἑνδεκάτῃ κατὰ σελήνην, ἀφ' ἧ[ς ἡμέρας τὸ] δόγμα ἐγένετο, ἐκκλησία συνήχθη κυρία ἐ[ν τῷ θεά]τρῳ ἐν τῇ προειρημένῃ ἡμέρᾳ, καθότι [Λακεδαιμόνι]οι καὶ Μεσσήνιοι συνωμολογήσαντο, κ[αὶ ἐκ]ληρώθη κριτήριον ἐκ παντὸς τοῦ δήμου, τὸ μέ[γιστ]ον ἐκ τῶν νόμων, κριταὶ ἑξακόσιοι. Καὶ εἰσήχθη [ἡ] κρίσις κατά τε τὴν ἐπιστολὴν τοῦ προειρημέ[ν]ο[υ] στρατηγοῦ καὶ κατὰ τὸ δόγμα τῆς συ[γκλ]ήτου ἐπ' Ἀμφιάλο[υ τοῦ] [. . . . . ἐπὶ τούτῳ· „ὁπό]τεροι ταύτην τὴν χώραν κατεῖχ[ον, πρὶν Λεύκιος] Μόμμιος ὕπατος ἢ ἀνθύπατος [ἐν ἐκείνῃ τῇ ἐπαρ]χείᾳ ἐγένετο, ὅπως οὗτοι οὕτω[ς κατέχωσιν.“ Καὶ διεμ][ετ]ρήθη αὐτοῖς τὸ ὕδωρ πρὸς τὴν [τήρησιν, ἐπὶ μὲν τοῦ] πρώτου λόγου ἑκατέροις μετρη[τῶν Μιλησίων δέκα?] πέντε, ἐπὶ δὲ τοῦ δευτέρου λόγου [μετρητῶν Μιλησίων] πέντε, καθότι καὶ αὐτοὶ εὐδόκησαν. [Λεξάντων δὲ] πρὸς τὴν τήρησιν τοῦ ὕδατος παρὰ [μὲν Λακεδαιμονί]ων Εὐδαμίδα τοῦ Εὐθυκλέους, παρὰ δὲ Με[σσηνίων . . . .]ος τοῦ Νίκωνος καὶ ῥηθέντων τῶν λόγω[ν ἐξ ἑκατέρων, ἐκρίθη κατεισχῆσθαι ἡ χώρα ὑπὸ Μεσ[σηνίων πρὶν] Λεύκιος Μόμμιος ὕπατος ἢ ἀνθύπατος [ἐν ἐκεί]νῃ τῇ ἐπαρχείᾳ ἐγένετο, καὶ ὅπως οὗ[τοι οὕτως] κατέχωσιν. Τῶν ψήφων αἷς ἔδοξεν κατεισ[χῆσθαι] ἡ χώρα ὑπὸ Μεσσηνίων καὶ ὅπως οὗτοι οὕτω[ς κατέχωσιν πεντακόσιαι ὀγδοήκοντα τέσσαρες, αἷς κατεισχῆσθαι ὑπὸ Λακεδαιμονίω[ν] δέκα ἕξ.

Um die Bedeutung dieser interessanten Actenstücke in das rechte Licht zu setzen, scheint es erforderlich, einige Worte vorauszuschicken, ehe die Inschrift selbst besprochen wird.

An den westlichen Abhängen des Taygetos und dem oberen Laufe des Nedonflusses erstreckt sich ein rauhes, schluchtenreiches, 4—6 Stunden breites Bergland [1]). Diese Landschaft, die bei Tacitus [2]) *ager Dentheliates* heisst, ist der Gegenstand eines Streites zwischen den Messeniern und Lacedaemoniern gewesen, der schon in den mythischen Zeiten entsprungen Jahrhunderte hindurch sich wach erhalten und trotz aller Entscheidungen der jeweiligen Machthaber immer wieder sich erneuert hat, bis er endgültig, wie es scheint im Jahre 25 n. Chr., unter Tiberius, vor dessen Richterstuhle Gesandte beider Staaten erschienen waren, zum Abschluss gekommen ist. Auf die Geschichte dieses Streites beziehen sich die oben mitgetheilten Inschriften. Auf Grund der erhaltenen, freilich dürftigen Nachrichten wollen

[1]) Bursian, Geogr. v. Griechenland II S. 169. Vgl. E. Curtius, Peloponnes II, S. 156 f. S. die Karte des *ager Dentheliates* bei Ross, Reisen u. Reiserouten I.

[2]) Annales IV, 43.

wir versuchen diesen Streit zu verfolgen bis zu dem Punkte, wo unsere Actenstücke einsetzen; die Hauptquelle bildet Tacitus Annal. IV Cap. 43.

Schon in ganz alten Zeiten hatten die Lacedaemonier in jener Landschaft das Heiligtum der Artemis Limnatis gegründet [3]), eine Thatsache, welche die Lacedaemonier noch im Jahre 25 n. Chr. durch ihre geschichtlichen Aufzeichnungen und die Gesänge ihrer alten Dichter beweisen zu können behaupteten; und nach der Darstellung des Tacitus muss es scheinen, dass die Lacedaemonier nur aus diesem Umstande ihr Besitzrecht auf das Land herleiteten. Die Messenier behaupteten dagegen, dass ihnen bei der Heraclidentheilung die Landschaft, in der dies Heiligthum gelegen, zugewiesen sei, wofür sie sich ihrerseits auf alte Felsdenkmäler und Urkunden auf Bronzetafeln, so wie gleichfalls auf die Zeugnisse ihrer Dichter und Annalisten beriefen. Jedenfalls hatte der erste Messenische Krieg, der wesentlich durch den Streit um die Grenze mit veranlasst war, mit dem ganzen übrigen Messenien auch die streitige Berglandschaft, und zwar diese für mehrere Jahrhunderte, in den Besitz der Lacedaemonier gebracht, in deren Händen sie auch verblieb bei der Wiederherstellung eines unabhängigen Messeniens durch Epaminondas [4]). Aber als nach der Schlacht bei Chaeronea Philipp, der Macedonenkönig, noch in dem Jahre 338 v. Chr. als Mittler und Schiedsrichter der streitigen Grenzverhältnisse im Peloponnes auftrat, mussten die Lacedaemonier den Trotz und Starrsinn, den sie bis zum letzten Augenblicke dem König gegenüber gezeigt hatten, unter anderem durch die Grenzregulirung büssen, die auf allen Punkten zu Gunsten ihrer Nachbarn entschieden wurde. Damals wurde auch den Messeniern der Dentheliatische Landstrich wieder überwiesen [5]). Sei es nun, dass ihnen die Lacedaemonier in der Folgezeit denselben wieder entrissen, oder dass sie nur von neuem Ansprüche auf das Land erhoben, genug König Antigonos Doson sprach ihn den Messeniern von neuem zu oder bestätigte sie in dem Besitze desselben, als er nach der Schlacht bei Sellasia Olymp. 139,4 die Verhältnisse neu ordnete [6]). Eine Veränderung des Besitzstandes zu Ungunsten der Messenier trat dann kaum 40 Jahre später ein, als Olymp. 149,2 nach Besiegung des Deinokrates durch Lykortas die drei messenischen Städte Abia, Pherai und Thuria als selbständige Glieder in den Achäischen Bund aufgenommen wurden, Städte, welche südlich und westlich die Dentheliatische Landschaft gegen das übrige Messenien abgrenzten [7]), ohne dass dadurch, wie es scheint, ein Präjudiz rücksichtlich des Besitzes der Landschaft selber für den einen oder anderen Theil ausgesprochen war. Dies Verhältniss dauerte bis zur Unterwerfung Griechenlands, wo Mummius nach Auflösung des Bundes den Messeniern das Land zuerkannte.

Eine neue Entscheidung und zwar ebenfalls zu Gunsten der Messenier wurde dann, wie wir gleichfalls aus Tacitus wissen, durch einen Schiedsspruch der Milesier herbeigeführt. Diese Entscheidung ist es, welche nebst zwei anderen auf dieselbe sich beziehenden Actenstücken uns in den obigen Inschriften vorliegt. Die Sache scheint sich so zu verhalten.

Die Lacedaemonier wollten sich mit der Entscheidung des Mummius nicht zufrieden geben. Aber,

[3]) Tacit. Annal. IV, 43. Ueber den Zusammenhang dieses Heiligtumes mit dem Limnaion in Sparta vgl. L. Ross, Reisen u. Reiserouten I S. 10—12, wonach man annimmt, dass jenes die Mutterstätte unseres Heiligtums gewesen ist; dagegen erklärt sich jetzt Fränkel, Arch. Zeit. 1876 S. 28 ff. Uebrigens war es nach Pausan. IV, 4, 2 (*μετεῖχον αὐτοῦ* [scil. *ἱεροῦ Ἀρτέμιδος Λιμνάτιδος*] *μόνοι Δωριέων οἵ τε Μεσσήνιοι καὶ οἱ Λακεδαιμόνιοι*) ein beiden Völkern gemeinsames Heiligtum. Cf. Curtius Peloponnes II S. 157.

[4]) Es folgt das aus dem Schweigen der beiderseitigen Gesandten betreffs dieses Punktes bei Tacitus.

[5]) Vgl. Schaefer, Demosthenes u. s. Zeit III S. 34 ff. Uebrigens hatte Philipp die Grenzstreitigkeiten durch ein förmliches Schiedsgericht von Beisitzern aus allen Theilen Griechenlands entscheiden lassen; vgl. Schaefer a. a. O. S. 42; Polybius 9, 33. Insofern ist die Darstellung der Lacedaemonier bei Tacitus „*Macedonis Philippi, cum quo bellassent, armis ademptum*“ als eine absichtlich getrübte zu bezeichnen; während die Messenier mit besserem Rechte behaupten „*neque Philippum potentia, sed ex vero statuisse*“.

[6]) Wenigstens kann bei Tacitus unter dem *rex Antigonus* kein anderer verstanden werden.

[7]) Polybius 25, 1. Vgl. Curtius, Peloponnes II S. 163; Ross, Reisen u. Reiserouten I S. 16 not. 21; Herzberg, Geschichte Griechenl. I S. 169 (290, 296 Anmerk. 5).

obgleich als treue Anhänger der Römer von Mummius, wie auch später, besonders begünstigt, wagten sie doch anfangs nicht gegen die getroffene Entscheidung Einspruch zu erheben. Und wie die Verhältnisse in Griechenland unmittelbar nach der Unterwerfung lagen, verbot sich das auch von selbst. Sie liessen daher erst einige Jahre ins Land gehen und warteten, bis die Verhältnisse sich beruhigt und bei den strengen Gebietern sich eine mildere und gnädigere Stimmung gegen die Griechen zeigte, welche sie, wie wir aus Pausanias [6]) wissen, zu Concessionen mancherlei Art geneigt machte. Damals also und zwar etwa 5 Jahre nach Mummius — wofern die unten gegebene Datierung unserer Urkunden richtig ist — fochten die Lacedaemonier den Spruch des Mummius an und wurden bei den Römern klagbar, vielleicht in der Form, dass sie eine Revision der Entscheidung beantragten. Mochten sie nun durch Vermittelung des Statthalters von Macedonien, zu dessen Commando die griechischen Gemeinden in Achaia gehörten, oder direct durch Gesandte bei dem römischen Senate vorstellig geworden sein, genug der Senat verfuhr wie in der Regel in solchen Streitigkeiten: er bestimmte den beiden Parteien eine Stadt als Schiedsrichter und zwar wurde M i l e t als *πόλις ἔκκλητος* ausersehen. Diese ferne Stadt hatte er offenbar in der Absicht gewählt, um bei beiden Parteien jeden Einwand der Parteilichkeit auszuschliessen.

Es ergieng an die Milesier, wie es scheint durch den städtischen Praetor des Jahres Q. Calpurnius, das Senatusconsultum, den Streit zwischen den Lacedaemoniern und Messeniern zu entscheiden und zwar auf Grund der, wahrscheinlich von beiden Parteien gebilligten, vom Senate gegebenen Formel als Norm: 'wer von beiden Parteien im Besitze des Landes gewesen sei, bevor Lucius Mummius in jene Provinz gekommen, der solle im Besitze desselben verbleiben'. Die Milesier erklärten sich bereit. Wenige Monate, nachdem das Senatsconsultum ergangen war, fand an einem vorher bekannt gegebenen Tage, zu welchem beide Parteien in ihren Vertretern geladen waren, eine regelrechte Volksversammlung im Theater zu Milet statt, und das gewünschte Schiedsgericht wurde durch Erlosung von 600 Richtern aus dem ganzen Demos constituiert. Unmittelbar darauf wurde in dem so constituierten Volksgericht unter Vorsitz eines gewissen Amphialos auf Grund des von dem römischen Praetor an die Milesier ergangenen Schreibens und zu Folge des anbei übersandten Senatsconsultum der Rechtshandel vorgelegt und zwar in der vorgeschriebenen Form, dass einfach entschieden werden sollte, wer von beiden vor Mummius das Land besessen. Dann wurde beiden Parteien nach der Wasseruhr die Zeit zum Sprechen zugemessen, jeder gleich viel Maasse Wasser für Rede und für Gegenrede und zwar nach Maassgabe des Wunsches beider Parteien (*καθότι καὶ αὐτοὶ εὐδόκησαν*). Von jeder Partei trat ein Redner als Sachwalter auf. Nachdem von beiden Seiten alles für und wider gesagt war, was gesagt werden konnte, schritt das Gericht zur Abstimmung: mit 584 Stimmen gegen 16 wurde entschieden, dass 'das Land im Besitze der Messenier gewesen, bevor L. Mummius in jene Provinz gekommen, und dass diese demgemäss es besitzen sollen'. — Das Protokoll über diesen Hergang und die Entscheidung bildet das Actenstück *C*.

Mit dieser Entscheidung, die übrigens den Parteien schriftlich auszuhändigen die Milesier nicht für erforderlich gehalten hatten, waren die Gesandten beider Völker zurückgekehrt. Es ist begreiflich, wenn die Messenier jetzt ein Mittel suchten, diesem zu ihren Gunsten gefällten Spruch betreffs einer Landschaft, die ihnen nun schon Jahrhunderte lang immer wieder streitig gemacht war, eine Form der Bekanntmachung zu geben, die geeignet war, sie möglichst weit zur allgemeinen Kenntniss zu bringen und das Dokument zugleich für alle künftigen Zeiten sicher zu stellen. Eine Aufstellung in Olympia konnte beiden Zwecken genügen. Die Messenier schickten daher zwei Gesandte, Menodoros und Philoites, nach Milet und baten um eine beglaubigte Abschrift des Erkenntnisses für die Eleer, an welche sie sich behufs der Erlaubniss zur Aufstellung desselben in Olympia zu wenden die Absicht hätten. Rath und

[6]) Pausan. VII. 16. 7: *ἔτεσι δὲ οὐ πολλοῖς ὕστερον ἐτράποντο ἐς ἔλεον Ῥωμαῖοι τῆς Ἑλλάδος κτλ.*

Volk der Milesier genehmigten die Bitte — merkwürdig genug, dass es einer so umständlichen Procedur bedurfte — und überschickten den Messeniern durch die Gesandten einen für die Eleer bestimmten Brief, dem die gewünschte Abschrift des Erkenntnisses, mit dem Staatssiegel versehen, beigefügt war. Dieser Brief der Milesier liegt uns in dem Actenstücke *B* vor, während die Abschrift des Spruches, wie schon oben bemerkt, die Inschrift *C* bildet.

Nun schickten die Messenier drei andere Gesandte an die Eleer mit einem Schreiben, in welchem nach einigen höflichen Worten conventioneller Art über das alte verwandtschaftliche und freundschaftliche Verhältniss beider Staaten, das man erneuern wolle, ausgesprochen war, die Gesandten hätten den Auftrag, über die Erlaubniss einer Aufstellung des Schiedsspruches in Olympia zu verhandeln. Gleichzeitig überreichten sie den Brief der Milesier und die dabei befindliche Abschrift des Spruches. Die Eleer gewährten die Erlaubniss nach einem förmlich darüber gefassten Beschlusse, der den Gesandten zugleich die üblichen Ehrenauszeichnungen zu Theil werden liess. Das Protokoll über diese Verhandlung bildet das Actenstück *A*.

Zur Aufzeichnung dieser drei Dokumente wurde, wahrscheinlich auf Wunsch der Messenier selber, kein geringerer Platz gewählt, als die Basis der Nike des Paeonios. —

Damit habe ich versucht die obigen Inschriften zu erklären, zugleich im Zusammenhange mit der ganzen vorangehenden Geschichte dieses Streites. Es bleibt noch übrig, einige Einzelheiten der Inschriften zu besprechen und zum Schlusse den weiteren Verlauf des Streites kurz anzugeben.

Die Inschrift *A*, in der übrigens gegen die Regel das ganze Praescript des Beschlusses fehlt, sollte Eigentümlichkeiten des elischen Dialectes erwarten lassen, die sich indess nicht finden. Der Dialect der Eleer war also in jener Zeit bereits so abgeschliffen, dass er sich von dem gemeindorischen nicht mehr unterschied. Für *προαξόντι* in Z. 16 sollte man *προαξοῦντι* erwarten. In Z. 5—6 sind die Worte: *ἀνανεωσαμένους τὰν ὑπάρχουσαν συγγένειαν καὶ φιλίαν ταῖς πόλεσι ποθ' αὑτὰς* fast formelhaft gewordene Wendungen des conventionellen und diplomatischen Verkehrs unter den einzelnen Staaten und begegnen daher in derselben oder in ähnlicher Fassung vielfach in dieser und der vorhergehenden Zeit; vgl. Demosth. c. Aristocr. 121; Keil, Sylloge inscr. Boeot. IV, b S. 19; C. I. Gr. 3046. 3047.

Z. 7: Ob *ἐπιχωρήσει* als Conjunctiv Aor. (cf. Ahrens *de Graec. ling. dial.* II S. 294) oder *ἐπιχωρησεῖ* als Futurum zu betonen ist, bleibt zweifelhaft, beides ist an sich möglich. — Z. 13—25: Von *ἔδοξεν* hängen die Infinitive (*ἀπόκρισιν*) *δόμεν, ἐπαινέσαι* und die folgenden ab, von *ἀπόκρισιν δόμεν* aber die Worte *διότι* bis *παρεκαλέον*, die den Inhalt der Antwort bilden; *διότι* ist also die Conjunction 'dass', die dann für den zweiten Theil der Antwort nach dem voraufgegangenen *περί τε τοῦ ἐπιχωρῆσαι ἀναγραφῆμεν κτλ.* 'und was die Erlaubniss zur Aufzeichnung betrifft' ganz angemessen noch einmal aufgenommen wird. Im übrigen enthalten die Worte *ἀναγραφῆμεν εἰς Ὀλυμπίαν* eine eigentümliche Kürze des Ausdruckes. — Z. 24: Zu *ξένια τὰ μέγιστα ἐκ τῶν νόμων* vgl. C. I. Gr. 2349, b (Andros): *ξένια τὰ ἐκ τοῦ νόμου.*

Der Brief der Milesier, Inschrift *B*, ist wenn er auch nur ein Begleitschreiben ist, ziemlich karg und reserviert gehalten. Einer Erklärung bedürfen die Worte nicht.

Wir kommen zur Inschrift *C*, dem Haupttheile des Ganzen. Leider haben es sich die Milesier mit diesem Actenstücke sehr bequem gemacht: wir erfahren nur wenige protokollarische Notizen, im übrigen das nackte Resultat der Abstimmung; ganz anders ist es in den auf eine ähnliche Veranlassung zurückgehenden Urkunden C. I. Gr. 2905 (vgl. 2254) und 2561[b]. Dafür entschädigt uns unsere Inschrift durch Angabe des Stimmenverhältnisses, wofür wir kein weiteres Beispiel besitzen.

Z. 1: *Ἐπὶ στεφανηφόρου Εἰρηνίου τοῦ Ἀσκληπιάδου.* Der genannte Stephanephoros — Titel des eponymen Magistrates in Milet, wie in anderen Städten Asiens — dürfte nicht *Εἰρήνιος* geheissen haben, welchen Namen ich sonst nicht nachweisen kann, sondern *Εἰρηναῖος*, so dass ein *α*

ausgefallen ist. Der im C. I. Gr. 2885 (Milet) genannte *στεφανηφόρος Εἰρηναῖος Μενίσκου* wird ein Glied derselben Familie sein; noch mehr, der im C. I. Gr. 5879 genannte *Μενίσκος Εἰρηναίου Μιλήσιος* kann das Mittelglied zwischen beiden bilden. Diese letztere Inschrift stammt aus 78 v. Chr., ihr Inhalt berechtigt aber, die Mitte der Lebenszeit des Mannes um 10—15 Jahre früher anzusetzen, also um 90—95. Stehen nun die genannten Personen wirklich in dem Verhältniss von Vater, Sohn und Enkel, so muss unser *Εἰρηναῖος* etwa 35 Jahre von *Μενίσκος* entfernt angesetzt werden, und wir hätten diese Genealogie:

Ἀσκληπιάδης
|
125-130 *Εἰρηναῖος Ἀσκληπιάδου στεφ.* — in uns. Inschr.
|
90 - 95 *Μενίσκος Εἰρηναίου* — C. I. Gr. 5079.
|
50 - 55 *Εἰρηναῖος Μενίσκου* — *στεφ.* C. I. Gr. 2885.

Für mehr als eine blosse Möglichkeit will ich diese Vermuthung nicht geben. Aber sie wird von grösserer Bedeutung, wenn, was sich bald zeigen wird, ein anderes Moment als Stütze hinzukommt. An sich nämlich kann die Inschrift ihrem Schriftcharakter nach nur ganz allgemein in das zweite oder erste Jahrhundert v. Chr. gesetzt werden; die Erwähnung des L. Mummius weist sie genauer hinter das Jahr 145 v. Chr. Da, nach Tacitus a. a. O., den Lacedaemoniern das Land wiedergegeben ist *C. Caesaris et M. Antoni sententia,* so ist damit als andere Grenze etwa 50 v. Ch. gegeben. Nun wird der Name des römischen Praetors Calpurnius auf unserer Inschrift wiedergegeben durch *Καλιπόρνιος*: hier zeigt die Vocalisierung der Lautverbindung *λπ*, dass die Inschrift innerhalb der gegebenen Grenze zwischen 145—50 v. Chr. ziemlich hoch hinaufgerückt werden muss, in eine Zeit, wo sich in Wiedergabe römischer Namen bei den Griechen noch das Bestreben zeigt denselben in irgend einer Weise, sei es wie hier durch Vocalisierung einer consonantischen Lautverbindung oder wie in anderen Fällen durch Anlehnung an griechische Wörter, mehr einen griechischen Klang oder aber ein griechisches Aussehen zu geben; erst mit der zunehmenden Bekanntschaft mit den Römern werden die Griechen in der Wiedergabe römischer Namen genauer. Zu alledem kommt hier hinzu, dass der einzige Q. Calpurnius C. f., den wir überhaupt kennen, d. h. der einzige Römer senatorischen Ranges mit dem Gentilnamen Calpurnius und dem Vornamen Quintus, dessen Vater den Vornamen Gaius führte, unter den verhältnissmässig nicht wenigen Calpurniern, eben der vermutheten Zeit angehört, es ist der Consul des Jahres 135 v. Chr. Q. Calpurnius C. f. Piso [9]). Aus dem Concurrieren dieser Momente muss es zum wenigsten als wahrscheinlich gelten, dass eben dieser Calpurnius der auf unserer Inschrift genannte ist. Und für mehr will ich selber diese Annahme auch nicht angesehen wissen. Wem es aber nicht scheinen will, dass so kurze Zeit nach Mummius die Lacedaemonier seine Entscheidung sollten angefochten haben, dem erwidere ich, dass mir dieser Umstand gerade eine Gewähr für die Richtigkeit meiner Annahme zu enthalten scheint. Auch erinnere ich daran, was ich schon oben bemerkte, dass nur wenige Jahre nach Mummius die Römer sich den Griechen gegenüber zu mancherlei Concessionen geneigt zeigten: warum sollten die Lacedaemonier nicht versucht haben, die veränderte Coniunctur der Dinge sich zu Nutze zu machen?

Aber in welcher Eigenschaft haben wir uns den Calpurnius unserer Inschrift zu denken? Die Abschrift bietet ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ ▒ ΔΛΚΩΙΝΤΟΣ; deutlich sind also die Worte *στρατηγὸς ... Κόϊντος,* dazwischen stehen jedoch die Reste zweier Buchstaben, deren Deutung die grösste Schwierigkeit bietet. An eine Ergänzung zu *στρατηγὸς [ὕπατ]ος* — auf den griechischen Inschriften des zweiten und zum Theil des ersten Jahrhunderts die stehende Bezeichnung des römischen Consuls [10]), den man hier zunächst vermuthet — zu denken ist darum unmög-

[9]) Den Vornamen seines Vaters, Gaius, hat das Fastenfragment Ephemer. epigr. lat. I S. 154 *q. ca*]LPVRNIVS· C[· f. bekannt gemacht. Henzen hat dort C[n. f. ergänzt, fügt aber hinzu '*utrum* C· *ibi fuerit an* CN· *non liquet, utroque enim praenomine Pisonum familia utebatur*'. Ich verdanke übrigens diesen Nachweis der bekannten freundlichen Gefälligkeit Mommsens.

[10]) Vgl. Mommsen, Römisches Staatsrecht II, 1 S. 72 u. *Ephemer. epigraph.* I S. 223 ff.

lich, weil die wiederholte Bezeichnung des Mummius als ὕπατος ἢ ἀνθύπατος zeigt, dass die spätere Bezeichnungsweise auf der Inschrift bereits die gültige ist, nach der ὕπατος den Consul, στρατηγός den Praetor bezeichnet. Wenn Calpurnius also hier als Praetor erscheint, so kann er, was zu vermuthen dann zunächst liegt, nicht der Praetor von Asien sein, da Calpurnius vor 135, dem Jahre seines Consulates, Praetor sein musste, während doch Asien erst 133 oder, da der asiatische Jahresanfang im September war, genauer 134 Provinz wurde. Also ergiebt sich mit Nothwendigkeit, dass Calpurnius hier als *praetor urbanus* zu fassen ist, der als solcher in Abwesenheit der Consuln von Rom die Sache vor den Senat brachte und das Senatsconsult extrahierte [11]). Soll nun in den obigen Resten eine Abkürzung gesucht werden, die das lateinische *urb(anus)* wiedergab? Eine stehende Bezeichnung findet sich hierfür auf den griechischen Inschriften nicht: In C. I. Gr. 5879 (Rom, aus 78 v. Chr.) heisst es στρατηγὸς κατὰ πόλιν, C. I. Gr. 4029 (Ancyra, aus 150 n. Chr.) bereits mit dem lateinischen Ausdruck στρατηγὸς οὐρβανός; die Schriftsteller brauchen die Adiectiva ἀστυνόμος und πολιτικός. Es könnte also Einer, durch die überlieferten Reste verleitet, an eine Ergänzung zu [Π]ΟΛ denken d. h. eine Abkürzung von πολιτικός, genau der stehenden Abkürzung auf lateinischen Inschriften *urb.* entsprechend. Aber, abgesehen davon, dass diese Abkürzung und Bezeichnung den schwersten Bedenken unterläge, wäre auch, worauf mich Mommsen mit Recht aufmerksam gemacht hat, die nackte Einführung des römischen Praetors durch ein blosses στρατηγός sehr anstössig. Ich vermuthe daher, dass das Bruchstück nicht unmittelbar an Z. 2 anzuschliessen, vielmehr hinter ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ eine Lücke von 5 Buchstaben anzunehmen ist, in welcher stand ΡΩΜΑΙ, so dass die Reste ΨΝ als Ueberbleibsel von ΩΝ zu fassen sind.

Das genaue Jahr der Inschrift ist so nicht möglich anzugeben; das Senatsconsultum fällt in das Jahr 138 oder etwas früher, also können wir nur sagen, dass die Inschrift um 140 v. Chr. anzusetzen ist.

Z. 1—3: [μ]ηνὸς Καλαμαιῶνος δευτέρᾳ, ὡς δὲ ὁ στρατηγὸς [Ῥωμαίων] Κόϊντος Καλιπόρνιος Γαΐου υἱὸς (scl. ἄγει) μηνὸς τετάρ[τον, πέμπ-?]τον καὶ ἡμέρᾳ ἑνδεκάτῃ κατὰ σελήνην, ἀφ' ἡ[ς ἡμέρας τὸ] δόγμα ἐγένετο. d. i.: 'im Monat Kalamaion am zweiten, wie aber der römische Praetor Calpurnius datiert, im vierten Monate; im fünften (?) Monate und zwar am elften Tage nach (unserm) Mondkalender von dem Tage ab, an dem das Senatusconsultum ergieng'. Die Urkunde ist zuerst nach dem Milesischen Kalender datiert, sodann, da sie zugleich für den römischen Praetor als Auftraggeber berechnet ist — denn offenbar ist dies Protokoll über die getroffene Entscheidung, von der die Messenier für die Eleer eine Abschrift erhielten, in Beantwortung des vom Senat erhaltenen Auftrages nach Rom geschickt worden — nach römischem Kalender, doch nur in der Weise, dass im allgemeinen der dem Kalamaion entsprechende römische Monat genannt, d. h. mit seiner Zahl bezeichnet ist [12]). Da das Jahr in Asien mit dem Herbstaequinoctium begann, der Kalamaion aber in der Reihe der ionischen Monate, wie sie aus Inschriften von Cyzicus bekannt sind, die achte Stelle einnahm, so fällt der erste Theil des Kalamaion in der That noch in den letzten Theil des vierten Monates bei den Römern, d. h. des April. Drittens folgte dann noch die Angabe, wie viele Monate und Tage vergangen sind von dem Datum des Senatusconsultum bis zum Datum der vorliegenden Entscheidung, nämlich für den Fall, dass πέμπτον dastand, 4 Monate und 11 Tage nach Milesischem Mondkalender, welcher letztere Zusatz gemacht wurde, um, da die Angabe des römischen (wenn auch nicht genauen) Datums vorausgieng, jedes Missverständniss auszuschliessen. Im übrigen macht die Ergänzung [πέμπ]τον natürlich keinen Anspruch darauf, das ursprüngliche zu sein; es kann auch τρίτον, τετάρτον, ἕκτον u. a. gestanden haben. Die hier beobachtete Weise, in Urkunden, die zugleich für einen anderen Staat berechnet sind, das secundäre Datum bloss mit dem ohngefähr parallel laufenden Monat des fremden Staates anzugeben, findet sich auch sonst,

[11]) Ich verdanke den Hinweis auf diese Möglichkeit der Freundlichkeit Mommsens.

[12]) Für die Ergänzung eines Tagesdatums scheint die Lücke zu klein.

so in C. I. Gr. 2265[13]), wo gleichfalls nur bei dem heimischen Datum der als Schiedsrichter fungierenden Eretrier das Tagesdatum gegeben wird, während das secundäre, für die Parier und Naxier berechnete Datum nur nach dem Monate bestimmt ist; die angeführte Urkunde kann zugleich den elliptischen Gebrauch von *ὡς* und *ὡς δέ* für *ὡς* und *ὡς δὲ ἄγει*, den unsere Inschrift bietet, belegen. Warum endlich die Milesier die genaue Angabe über die Zeit, die von dem Tage ihres Schiedsspruches rückwärts gerechnet bis zum Datum des Senatsconsults verflossen ist, für nöthig gehalten haben, kann ich nicht entscheiden [14]).

Z. 6: *ἐν τῇ προειρημένῃ ἡμέρᾳ* bedeutet 'an dem vorher bekannt gemachten, beiden Parteien mitgetheilten Tage, zu dem zu erscheinen beide versprochen hatten' (*καθότι ... συνωμολογήσαντο*).

Z. 8: *κριτήριον ... τὸ μέ[γιστ]ον ἐκ τῶν νόμων, κριταὶ ἑξακόσιοι*. Es gab also in Milet über die Zahl der Beisitzer in solchen Schiedsgerichten bestimmte gesetzliche Bestimmungen; die Höhe der Zahl mochte sich nach der Wichtigkeit des Falles richten. An gesetzliche Bestimmungen über die Zahl der Richter in den verschiedenen Prozessen überhaupt darf meines Erachtens hier nicht gedacht werden, da nur die Rede ist von *κριτήριον* und *κριταί*, nicht von *δικαστήριον* und *δικασταί*.

Z. 9—10. Der genannte Brief ist das Begleitschreiben, mit welchem der Praetor das Senatsconsult übermittelte; vgl. den ähnlichen Wortlaut in einer ähnlichen Sache im C. I. Gr. 2561b: *κατὰ τὸ γεγονὸς ὑπὸ τῆς συγκλήτου δόγμα καὶ κατὰ τὴν ἀποσταλεῖσαν ἐπιστολὴν ὑπὸ Λευκίου Καλπορνίου ... στρατηγοῦ ὑπάτου*. — Die Worte *ἐπ' Ἀμφιάλου τοῦ* sind zu verbinden mit *εἰςήχθη ἡ κρίσις* und bezeichnen offenbar den Vorsitzenden des Gerichtshofes; vielleicht stand noch ein entsprechendes Verbum im Genetiv hinter dem Namen.

Z. 12—15. Die Worte *ὁπό]τεροι ταύτην τὴν χώραν κατεῖχ[ον, πρὶν Λεύκιος] Μόμμιος ὕπατος ἢ ἀνθύπατος [ἐν ἐκείνῃ τῇ ἐπαρ-]χείᾳ ἐγένετο, ὅπως οὗτοι οὕτω[ς κατέχωσιν* waren vielleicht abhängig unmittelbar von *εἰςήχθη ἡ κρίσις* oder von einer Wendung, ähnlich der im C. I. Gr. 2561b, welche Stelle ich unten anführe. Sie sind meiner Meinung nach nichts weiter als die wörtliche Uebertragung der lateinischen Formel, wie sie im Senatsconsult als Norm für die Entscheidung gegeben war, und die etwa so gelautet haben mag: *utri hanc terram tenuerunt, antequam L. Mummius consul proconsulve illa in provincia fuit, uti ii ita teneant.* Dass die Worte eine solche Formel sind, zeigt sowohl die Stellung der Sätze als auch die Fassung des Ausdruckes, auch die dreimalige Wiederholung derselben in genau derselben Form. So erklärt sich auch die Bezeichnung des streitigen Landes durch *ταύτην τὴν χώραν*: das streitige Gebiet war eben in dem Senatsconsult genau fixiert und darauf bezog sich das *hanc terram* in der lateinischen Formel. Ziemlich entsprechend in der Form ist beispielsweise die Formel in dem Schiedsspruch im C. I. Gr. 2561b: *δοθέντος δὲ παρ' ἑκατέρας πόλεως πρότερόν τε καὶ νῦν τοῦ δόγματος περιέχοντος „ὃν τρόπον ἑκάτεροι αὐτὴν τὴν χώραν καὶ τὴν νῆσον .... κατεσχηκότες εἴησαν τῇ προθεσμίᾳ (?) πρὶν ὁ πόλεμος ἑαυτοῖς ἤρξατο .... ὅπως οὕτως κρίνωσιν αὐτοῖς ἔχειν κατέχειν τε καρπίζεσθαί τε ἐξεῖναι“*. Zu vergleichen ist auch die lateinische Formel in der griechischen Uebersetzung eines Senatsconsult aus Thisbae bei Mommsen in d. Ephemer. epigraph. I S. 280: *οἵτινες εἰς τὴν φιλίαν τὴν ἡμετέραν [κατέστησαν] πρὸ τοῦ ἢ Γάϊος Λοκρέτιος τὸ στρατόπεδον πρὸς τὴν πόλιν Θίσβας προσήγαγεν, ὅπως οὗτοι ἔτη δέκα τὸ ἐ[ς] ἔ[π]ειτα κυριεύωσιν*. —

Da es für den Schiedsspruch der Milesier nicht darauf ankam, ob Mummius schon als Consul im Jahre 146 oder erst als Proconsul im folgenden Jahre, in dem er bekanntlich gleichfalls noch in Griechenland weilte, jene Entscheidung zu Gunsten der Messenier getroffen hatte, so war in der lateini-

[13]) Vgl. Bergk, Beiträge zur griech. Monatskunde S. 26, der die Daten entsprechend ergänzt hat, wo sich ergiebt, dass die beiden secundären Daten kein Tagesdatum enthielten.

[14]) „Das Hervorheben der zwischen dem römischen Senatsbeschluss und der gefällten Entscheidung verflossenen Tagezahl beruht sicher darauf, dass der Senat die Milesier anwies, den Spruch binnen einer gewissen Frist zu fällen. Wäre diese verstrichen gewesen, als die Milesier sprachen, so war ihr Spruch nichtig.“ Mommsen.

schen Formel bloss gesagt, 'bevor L. Mummius, als Consul und Proconsul, in dem Lande waltete'. In der griechischen Uebersetzung aber erhielt der Ausdruck durch das gliedernde ἤ in ὕπατος ἢ ἀνθύπατος eine Unbestimmtheit, die ihm in der lateinischen Fassung offenbar nicht beiwohnte. Die Sache selbst kann nicht zweifelhaft sein, gemeint ist 'bevor L. Mummius dort als Consul, dann als Proconsul seine Verfügungen traf'.

Dass übrigens die Frage so gestellt und bei dieser Fragestellung mit so erdrückender Majorität von den Milesiern entschieden werden konnte zu Gunsten der Messenier, als derer, die vor L. Mummius im Besitze der Landschaft gewesen, beweist, dass damals, als die obengenannten drei Städte der Messenier als selbständige Glieder in den Achäischen Bund aufgenommen wurden, über die Zugehörigkeit der dahinterliegenden Landschaft selbst nichts bestimmt war.

Z. 15—19. [καὶ διεμετ]ρήθη αὐτοῖς τὸ ὕδωρ πρὸς τὴν [τήρησιν, ἐπὶ μὲν τοῦ] πρώτου λόγου ἑκατέροις μετρη[τῶν Μιλησίων δέ-[κα?] πέντε, ἐπὶ δὲ τοῦ δευτέρου λόγου [μετρητῶν Μιλησίων] πέντε, καθότι καὶ αὐτοὶ εὐδόκησαν. In Z. 16 zu Anfang bietet die Abschrift HIPHΘH, womit nichts anzufangen ist; ich denke, meine Ergänzung und Verbesserung trifft das richtige. Die Sitte, den Parteien vor Gericht die Zeit zum Reden nach der Klepsydra zuzumessen, ist bekannt; πρὸς τὴν τήρησιν in Zeile 16 ist nach dem Vorbilde von Z. 20 ergänzt. Der πρῶτος λόγος und δεύτερος λόγος ist dasselbe was bei den Attikern προτέρος und ὕστερος λόγος. — Zu μετρητῶν, was abhängig zu denken ist von ὕδωρ, muss ein näherer Zusatz bestimmender Art gehört haben, da der μετρήτης nicht überall gleich gross war: die gegebene Ergänzung will natürlich nur zeigen, wie etwa die Lücke zu füllen ist; jede Vermuthung, die auf Wahrscheinlichkeit Anspruch erhebt, ist hier unangebracht, da uns sowohl über die Grösse als über die ganze Einrichtung solcher gerichtlichen Wasseruhren jede Kenntniss fehlt. Dass die Menge des Wassers sich nach der Wichtigkeit der Sache richtete, ist selbstverständlich; und bei der Bedeutung, welche die Milesier dem Streite beilegten — gestatteten sie doch die grösste gesetzlich zulässige Zahl von Schiedsrichtern — darf man annehmen, dass sie beiden Parteien eine ziemlich bedeutende Zeit zum Reden zumaassen: jedenfalls hatten sich, wie es ausdrücklich heisst, beide Parteien in diesem Punkte zufrieden erklärt. C. I. Gr. 2561[b] dient zum Beweise, dass die Schiedsrichter in solchen Fällen die Zeit zum Sprechen möglichst reich zumaassen: „ἠκούσαμεν τῶν διαφερομένων, οὐ μόνον τὸν τῆς ἡμέρας αὐτοῖς δόντες χρόνον, ἀλλὰ καὶ τὸν ἄξιον τῆς νυκτός". Für die zweite Rede vor Gericht pflegte, bei den Attikern wenigstens, ein geringeres Maass zugemessen zu werden[15]); hier wird es nicht anders gewesen sein.

Z. 44. 47. 50: κατεισχῆσθαι. Die gleiche Perfectbildung bietet die Rhodische Inschrift C. I. Gr. 2525[b], C. Z. 7 (παρείσχηται), das Decret der Tyrier auf Delos in C. I. Gr. 2271, Z. 7 (παρείσχηται) und endlich eine Inschrift von Agrigent in C. I. Gr. 5491, Z. 14 (παρεισχῆσθαι). Sie dürfte demnach schwerlich auf bestimmte Lokale beschränkt gewesen sein.

Die ungeheure Majorität, 584 gegen 16 Stimmen, mit der die Milesier zu Gunsten der Messenier entscheiden, ist für die Beurtheilung der ganzen Geschichte des Streites von Bedeutung: sie lässt die Sache der Lacedaemonier überhaupt in einem sehr ungünstigen Lichte erscheinen. In diesem Falle jedenfalls mangelte ihr auch jeder Rechtsgrund, denn die 16 Stimmen, die sie erhielten, sind schwerlich etwas anderes als blosse '*suffrages d'estime*'.

Es bleibt zum Schlusse noch übrig, zu erwähnen, wie der Streit, der auch in der Folgezeit nicht ruhte, weiter verlief; auch hier sind wir fast nur auf Tacitus' Bericht angewiesen.

Etwa hundert Jahre mussten sich die Lacedaemonier mit dem durch den Spruch der Milesier herbeigeführten Rechtszustand zufrieden geben, bis ein Machthaber zum Danke für geleistete Dienste ihnen die Landschaft zusprach: es war C. Caesar Octavia-

15) Vgl. Demosthenes πρὸς Μακάρτατον 8, wonach, wenn der ἀμφορεύς mit dem μετρητής zu identificieren ist, für die zweite Rede in Erbstreitigkeiten 1/4 des ersten Maasses gewährt wurde.

nus [16]). Aber nach Augustus' Tode müssen die Messenier ihr gutes Recht von neuem geltend gemacht haben; wenigstens entschied der damalige Statthalter von Achaia, Atidius Geminus wieder zu Gunsten der Messenier. Die Zeit des letzteren ist nicht genau festzustellen [17]), doch ist das natürlichste anzunehmen, dass eben diese Entscheidung die Veranlassung war, um deren willen im Jahre 25 n. Chr. noch einmal lacedaemonische und messenische Gesandte in dieser Sache vor dem römischen Senate erschienen: es wird das unmittelbar nach jener letzten Entscheidung des römischen Statthalters geschehen sein und noch ehe diese in Folge der Berufung der Lacedaemonier auf den Senat rechtskräftig geworden war. Genug, auch der Senat entschied zu Gunsten der Messenier.

Und nun endlich hatte der Streit für immer wie es scheint sein Ende gefunden. Wenigstens bildete von jetzt ab der Kamm des Taygetos und im Süden die Choiriosschlucht die Grenze zwischen Lakonien und Messenien [18]). Damals wurden, wie L. Ross wohl mit Recht vermuthet, zur sicheren Bestimmung der Grenzmarken beider Landschaften jene beiden Inschriftsäulen mit der Aufschrift „*ὅρος Λακεδαίμονι πρὸς Μεσσήνην*“ auf dem Kamm des Taygetos aufgestellt, die noch in unseren Tagen dort gefunden sind [19]). Vor einunddreissig Jahren „wurden sie von den umwohnenden Bauern umgestürzt und fortgewälzt, weil sie fürchteten, durch diese Denkmäler würde die Regierung in dem Plane bestärkt werden, ihre Dorfschaften gegen ihren Wunsch der Provinz Messenien einzuverleiben. So hat sich auf diesem Boden der Same des Streites von den mythischen Zeiten bis in unsere Tage erhalten“ [20]).

Berlin. RICHARD NEUBAUER.

[16]) Nach Pausanias IV, 31, 2; 30, 2. (wo freilich bloss die südöstlichen, zwischen dem Taygetos und dem unteren Pamisos gelegenen Bezirke von Pherae und Thuria genannt werden, die aber eben im Süden und Westen die streitige Landschaft von dem übrigen Messenien abgrenzen) geschah das nach dem Siege bei Actium zum Danke für die von den Lacedaemoniern geleisteten Dienste und um die Messenier zu strafen, weil sie für Antonius gerüstet hatten. Damit scheinen nun freilich die Worte des Tacitus: *C. Caesaris et M. Antoni sententia redditum* scil. *Lacedaemoniis*) im Widerspruch zu stehen. Mommsen hat die Gefälligkeit gehabt, mir diesen Widerspruch auf folgende Weise zu lösen. Er sagt: „warum soll nicht an ein Decret gedacht werden, das die Triumvirn, während sie einig waren, abgaben. Es ist nichts im Wege anzunehmen, dass die Triumvirn nach der Schlacht bei Philippi das streitige Gebiet den Spartanern überwiesen“ (vielleicht zum Danke dafür, dass die Spartaner damals mit 2000 Mann dem Octavian Zuzug leisteten, die sämmtlich in der Schlacht ihren Tod fanden, cf. Plut. Brut. c. 41. 46) „alsdann, als es zwischen ihnen zum Bruche kam und Messenien sich für Antonius erklärte, dieser ihnen das Land nahm, Augustus dann nach dem Siege den alten Zustand restituirte. So erklärt sich auch, weshalb die Lacedaemonier sich nur auf das erste Decret berufen; die Unterbrechung ihres Besitzstandes durch die Messenier kann nur ganz kurz gedauert haben“.

[17]) Man setzt ihn gewöhnlich, ohne triftigen Grund, noch unter Augustus.

[18]) Pausan. IV, 1, 1.; vgl. E. Curtius, Peloponnes II, Tafel V (Messenia zur Zeit des Pausanias); Bursian Geogr. v. Griechenland II S. 112.

[19]) Ross, Reisen u. Reiserouten I S. 24.

[20]) Worte von E. Curtius, Peloponnes II S. 157.

17.

Basis gefunden am 15. März. Vorderseite 0,66, Breitseite 0,65. Abschrift von Weil.

ΛΥΚΟΜΗΔΗΣΑΡΙΣΤΟΔΗΜΟΥ
ΗΛΕΙΟΣΝΙΚΗΣΑΣΟΛΥΜΠΙΑ
ΚΕΛΗΤΙΤΕΛΕΙΩΙΙΔΙΩΙ
ΔΙΙΟΛΥΜΠΙΩΙ

Λυκομήδης Ἀριστοδήμου | Ἠλεῖος, νικήσας Ὀλύμπια | κέλητι τελείῳ ἰδίῳ, | Διὶ Ὀλυμπίῳ.

Der Olympionike Lykomedes war bisher noch nicht bekannt. Welchem Zeitalter derselbe angehört, lässt sich nur annähernd bestimmen, und zwar bietet zunächst die Bezeichnung des Agon, in dem er siegte, einen chronologischen Anhaltpunkt. Das Pferderennen wurde nach der übereinstimmenden Angabe des Pausanias V, 8,8 und Eusebius I. p. 198 (Schoene) in der dreiunddreissigsten Olympiade (648 v. Chr.) eingeführt, in der Krauxidas (bei Eusebius Kraxilas) aus Kranon in Thessalien in diesem Rennen siegte. Die Rennpferde waren von dieser Zeit bis zu der Einführung des Fohlenrennens (*κέλης πωλικός*) natürlich alle ausgewachsen (*τέλειοι*); aber eben deshalb ist nicht denkbar, dass man dieses Epitheton in der Bezeichnung des Sieges hinzugefügt habe, so lange dasselbe nicht zur Unterscheidung von dem *κέλης πωλικός* nothwendig war. Damit ergiebt sich als der Zeitpunkt, über welchen

der Sieg des Lykomedes keinesfalls hinaufdatirt werden darf, die 131. Olympiade (256 v. Chr.), in welcher der Lykier Tlepolemos als erster *κέλητι πωλικῷ* den Sieg davontrug (Paus. V, 8,11). Bestätigt und zugleich noch etwas genauer begränzt wird dies Ergebniss durch die Schriftformen der Inschrift. Von Bedeutung ist hier vor Allem das Alpha mit gebrochener mittlerer Linie (Α).

Zwar liegt bis jetzt nur für Athen eine hinreichende Zahl chronologisch genau zu fixirender Inschriften vor, um über diese wie über andere Veränderungen des griechischen Alphabets in makedonischer und römischer Zeit mit einiger Sicherheit urtheilen zu können; da aber in dieser Periode locale Unterschiede, wenigstens zwischen den Landschaften des eigentlichen Griechenlands, kaum bemerklich sind, so wird man ohne Gefahr eines erheblichen Fehlers die für Athen gewonnenen Resultate auch für Olympia gelten lassen dürfen.

In Athen nun ist durch das ganze dritte und die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts noch keine Spur von jener Form des Alpha; beachtenswerth ist namentlich, dass die beiden ältesten Theseeninschriften (C. I. Att. II. 444 = Philist. III p. 150 und C. I. Att. II. 445), von denen jene wahrscheinlich in die ersten Jahre des zweiten Jahrhunderts, diese bestimmt um 160 v. Chr. fällt, noch durchweg Α haben. Dagegen erscheint Α zuerst, schon ganz consequent durchgeführt, in der dritten Theseeninschrift C. I. Att. II. 446 = Philist. II. p. 132, die nach Köhlers Beweisführung etwa 150 vor Chr. zu setzen ist. Dann scheint diese Form sehr schnell die ältere verdrängt zu haben, wenigstens findet sie sich ausschliesslich in allen Inschriften, die der zweiten Hälfte des zweiten und der ersten des ersten Jahrhunderts v. Chr. mit Sicherheit zugewiesen werden können [1]), soweit diese bis jetzt in zuverlässigen Abschriften bekannt sind; so in den Psephismen aus den Jahren des Archonten Epikles (C. I. Att. II 459, wahrscheinlich 127 v. Chr.) und der beiden Iason (C. I. Att. II 460. 461, um 125 vor Chr.) und in den sämmtlichen Ephebeninschriften (C. I. Att. II 465—471), die nach Köhlers eingehenden Untersuchungen in den Zeitraum zwischen 110 und 60 v. Chr. gesetzt werden müssen. Auch später hat sich diese Form noch in fast ausschliesslicher Herrschaft erhalten; wenigstens sind unter den ungemein zahlreichen epigraphischen Denkmälern der Zeit, die zwischen den Regierungsantritt des Augustus und den Tod des Claudius fallen, nur sehr wenige, welche Α haben [2]); erst gegen Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. tritt diese ältere Form wieder häufiger auf und ist dann in der traianischen und hadrianischen Zeit wieder vorherrschend, doch hält sich das Α daneben vereinzelt bis in sehr späte Zeit, wie es noch in der Ehreninschrift des Kaisers C. Julius Verus Maximinus und seines Sohnes Maximus (C. I. Att. III 538 = Ephem. arch. 3140) sowie, wenn der Abschrift von Mustoxydis in diesem Punkt zu trauen ist, in der des Diocletian und Maximian C. I. Att. III 539 sich durchweg geschrieben findet.

Ist danach die Inschrift des Lykomedes nicht früher als in die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. zu setzen, so stimmt hierzu recht gut auch die Form des Pi. Allerdings ist der Sachverhalt hier nicht so einfach wie beim Alpha, denn der Uebergang von dem bis zu Anfang des dritten Jahrhunderts allein vorkommenden Γ zu dem in der Kaiserzeit ausschliesslich herrschenden Π hat sich hier sehr allmählich, vermittelst einer Reihe von Uebergangsformen (Π — selten Π — Π Π Π) und unter vielfachem Schwanken vollzogen. Herrschend ist die letztere Form erst im ersten Jahrhundert vor Chr. geworden, wie denn von den oben erwähnten sieben grossen Ephebeninschriften nur die beiden jüngsten, von denen die aus dem Jahre des Archon Agathokles (C. I. Att. II 470) zwischen 69 und 62 v. Chr. fällt, die aus dem Jahre des Nikodemus (C. I. Att. II 471) nach Köhlers Ansicht höchstens wenige Jahre älter ist, das Π durchweg

[1]) Denn da die kleinen auf die Theseen bezüglichen Inschriften C. I. Att. II 447—450, in denen allerdings die Form Α durch Köhlers Abschrift feststeht, überhaupt keinerlei bestimmtes Indicium der Zeit enthalten, so können sie ebenso gut älter wie jünger sein als 446.

[2]) C. I. Att. III 579. 581. 869. Von 868 ist es nicht sicher, dass sie dieser Zeit angehört. Dagegen ist die Form Α durch sorgfältige Abschriften für mehr als hundert unzweifelhaft in jene Periode gehörige Inschriften festgestellt.

haben, während es in den fünf älteren theils ganz fehlt, theils mit ꟼ und Π wechselt. Allzu viel wird man daraus für unsere Inschrift nicht schliessen dürfen, da der Buchstabe nur zwei Mal in ihr vorkommt; doch weist auch die Verzierung der Buchstaben durch Querstriche an den Enden der Hauptlinien darauf hin, dass sie über den Anfang des ersten Jahrhunderts vor Chr. wenigstens nicht um viele Jahre hinaufzusetzen ist.

Ganz ohne sicheren Anhalt sind wir für die Zeitgränze nach der anderen Seite hin. Höchstens wäre auf das in allen drei Fällen hinzugefügte Iota subscriptum etwas zu geben; und allerdings ist die Weglassung desselben schon im Anfang der Kaiserzeit vorherrschend und wird es immer mehr. Da aber Ausnahmen von dieser Regel noch sehr spät vorkommen, so kann auch der Schluss, dass die Inschrift entweder dem ersten Jahrhundert vor oder dem ersten Jahrhundert nach Christus angehöre, nur als überwiegend wahrscheinlich, nicht als absolut sicher gelten.

Einer Erläuterung bedarf sonst nur ein Punkt in der Inschrift, nämlich der Zusatz des Adjectivums *ἰδίῳ* zu *κέλητι τέλείῳ*. Bekanntlich gilt als Sieger in den hippischen Agonen durchaus der Eigenthümer des Pferdes, resp. der Pferde [3]), und es ist daher keineswegs die Kunst des Reiters oder Wagenlenkers, sondern die *ἱπποτροφία*, worauf sich der Ehrgeiz derjenigen Hellenen richtet, die in diesen Agonen den Kranz erstreben. Da danach der Zusatz „mit dem eigenen Pferde“ ganz selbstverständlich wäre, so muss man wohl annehmen, dass Lykomedes etwas anderes habe sagen wollen, sich aber nicht ganz correct und logisch ausgedrückt habe. Zunächst könnte man daran denken, das von Pausanias VI, 1, 4 erwähnte Dedicationsepigramm des Olympioniken Kleogenes aus Elis zur Erklärung herbeizuziehen. Aber wenn auch in dem Satze *Κλεογένην δὲ Σιληνοῦ τὸ ἐπίγραμμα τὸ ἐπ' αὐτῷ φησὶν εἶναι τῶν ἐπιχωρίων, ἐκ δὲ ἀγέλης αὐτὸν οἰκείας ἵππῳ κρατῆσαι κέλητι* die durch den Druck hervorgehobenen Worte auf den ersten Blick dem *ἰδίῳ* unserer Inschrift zu entsprechen scheinen, so drücken dieselben doch das, was allein hier als etwas besonderes hervorgehoben werden soll, dass nämlich das Pferd nicht nur, wie sich von selbst versteht, zur Zeit des Sieges Eigenthum des Kleogenes war, sondern dass es auch seiner Zucht entstammte, ganz bestimmt aus, während in dem blossen *ἰδίῳ* dies gar nicht liegen kann. Eher möchte ich annehmen, dass Lykomedes selbst sein Pferd in dem Agon geritten habe. Dies in dem Epigramme ausdrücklich zu erwähnen lag sehr nahe, da es einerseits eine Ausnahme von dem bei den hippischen Agonen gewöhnlichen Verfahren ist, andererseits den Ruhm des Siegers erhöhte, in so fern er den Sieg nicht nur der Trefflichkeit seines Pferdes, sondern auch seiner persönlichen Geschicklichkeit in der Lenkung desselben verdankte.

[3]) Pausan. V, 8, 3 *ἦν δὲ ἄρα ἐκ παλαιοῦ καθεστηκὸς ἀγωνίζεσθαι καὶ ἀλλοτρίαις ἵπποις* bezicht sich, wie das Vorhergehende und Folgende zeigt, nicht auf irgend eine frühere historische Periode, sondern auf die Sagenzeit, und kann daher geradezu als Zeugniss dafür, dass in historischer Zeit der obige Grundsatz ausnahmslos galt, in Anspruch genommen werden.

18.

Basis von weissem Marmor, gefunden am 24. Februar. Abschrift von Weil.

\ Λ Η Ν Ο Δ Ι Κ Α Ι Π Ε Ρ Ι Α Ν Τ Ι Φ Α Ν Η
Κ Α Ι Η Ο Λ Υ Μ Π Ι Κ Η Β Ο Υ Λ Η
Τ Η Λ Ε Μ Α Χ Ο Ν Λ Ε Ω Ν Ο Σ Η Λ Ε Ι Ο Ν
Α Ρ Ε Τ Η Σ Ε Ν Ε Κ Ε Ν

[Ἑ]λληνοδίκαι (οἱ) [4]) *περὶ Ἀντιφάνη | καὶ ἡ Ὀλυμπικὴ βουλὴ | Τηλέμαχον Λέωνος Ἠλεῖον | ἀρετῆς ἕνεκεν.*

Dass wir es auch hier mit einem olympischen Sieger zu thun haben, sagt die Inschrift zwar nicht ausdrücklich, aber die Erwähnung der Hellenodiken neben dem olympischen Rathe als Urheber der Dedication genügt zum Beweise vollkommen, und danach unterliegt die Identität dieses Telemachos mit dem von Paus. VI, 13, 11 erwähnten (*Ἠλείοις δὲ ἀνδράσιν Ἀγαθίνῳ τε τῷ Θρασυβούλου καὶ Τηλεμάχῳ, Τηλεμάχῳ μὲν ἐπὶ ἵππων νίκη γέγονεν ἡ εἰκών, Ἀγαθῖνον δὲ ἀνέθεσαν Ἀχαιοὶ Πελ-*

[4]) Der grammatisch unentbehrliche Artikel, der auch Nr. 4 S. 183 (*ὑπὸ Ἑλλανοδικᾶν τῶν περὶ Αἰσχύλον*) ganz richtig steht, ist hier offenbar durch ein reines Versehen ausgefallen.

λην εῖς) keinen Zweifel. Auch er also hat in einem hippischen Agon gesiegt, natürlich aber wie der Plural *ἵππων* zeigt, nicht mit dem Reitpferde, sondern in irgend einer Art des Wagenrennens [5]). Ob freilich unsere Basis dieselbe Statue trug, welche Pausanias erwähnt, könnte zweifelhaft erscheinen, da es bei ihm heisst *ἐπὶ ἵππων νίκῃ γέγονεν ἡ εἰκών*, wovon unsere Inschrift nichts enthält. Da indessen Pausanias nicht, wie in anderen Fällen, ausdrücklich sagt, dass er die Angabe über den Sieg dem Dedicationsepigramme selbst entnommen habe, so stammt sie möglicherweise aus den eleischen Verzeichnissen der Olympioniken, die er öfter als seine Quelle citirt (V, 21, 9. VI, 2, 3. 4, 2. 8, 3. 13, 10. 19, 13. 22, 4).

Für die Zeitbestimmung gewinnen wir nun freilich durch die Stelle des Pausanias weiter nichts, als dass der Sieg des Telemachos vor die Abfassung des sechsten Buchs der Periegese fallen muss, und auch die Inschrift enthält nur diejenigen Kriterien des Alters, welche zu Nr. 17 eingehend besprochen sind, und fast ausnahmslos auch hier Anwendung finden, so dass wir uns mit dem dort gefundenen sehr unbestimmten Resultat (erstes Jahrhundert vor oder nach Christus) begnügen müssen.

19.

Runde Basis, hoch 0,31; Durchmesser 0,64. Abschrift von Weil.

ΙιιιιWΝΙΚΗΣΑΝΤΑΘΕΟΠΡΟΠΟΝΕΣΤΕΦΕΠΙΣΑ
ΕΥΠΑΤΡΙΔΗΝΡΟΔΙΟΝΣΥΝΚΛΗΤΙΚWΝΓΕΝΕΤΗΡΑ

Ἵ[ππ]ῳ νικήσαντα Θεόπροπον ἔστεφε Πίσα,
εὐπατρίδην Ῥόδιον, συνκλητικῶν γενετῆρα.

Diese wiederum auf einen Sieg mit dem Rennpferde (*ἵππῳ κέλητι*) bezügliche Inschrift ist erheblich jünger als die beiden vorhergehenden, ja die Nichterwähnung des Theopropos bei Pausanias dürfte. wohl nicht wie bei Lykomedes (n. 17) rein zufällig sein, sondern der olympische Sieg desselben erst nach der Abfassung der Periegese fallen. Die Form des Omega (W) zwar deutet mit Sicherheit nur auf die Kaiserzeit überhaupt; der grobe prosodische Fehler *συνκλητῖκῶν* dagegen ist wenigstens auf einem derartigen öffentlichen Denkmal, das zum Gedächtniss eines Olympiasieges in dem Nationalheiligthum aufgestellt wurde, kaum vor den Zeiten der hereinbrechenden Barbarei um die Wende des zweiten und dritten Jahrhunderts nach Chr. recht denkbar. Und noch entschiedener weist auf diese Zeit die Bezeichnung des Geehrten als *συνκλητικῶν γενετῆρ* hin. Es ist zwar bekannt, dass das römische Bürgerrecht in den Provinzen, auch den griechisch redenden der östlichen Hälfte des Reiches, sich schon im ersten Jahrhundert nach Chr. sehr ausbreitete; aber eben so fest steht, dass diese in den Provinzen ansässigen Bürger in der Zulassung zu den Aemtern und Ehrenrechten des römischen Staatslebens zunächst den Bewohnern Italiens keineswegs gleichgestellt wurden.

Abgesehen von der Ausschliessung von den Richterdecurien und von dem Dienst in den prätorischen Cohorten (Mommsen, Hermes IV, 117) sind wir gerade über die ursprüngliche Ausschliessung und allmähliche Zulassung derselben zum Senat einigermassen unterrichtet. Aus den am vollständigsten von L. Friedländer (Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms I³ p. 189 ff.) zusammengestellten Nachrichten ergiebt sich, dass nach der vereinzelten Zulassung der Gallier durch Claudius zuerst Vespasian in grösserem Mafsstabe Provincialen in den Senat aufnahm; aber auch diese Massregel scheint sich nur auf die von den Römern weniger gering geachteten Völker des Westens erstreckt zu haben. Griechen und Orientalen dagegen kommen nachweisbar erst im zweiten Jahrhundert nach Chr. als Mitglieder des Senates vor; und selbst unter Hadrian und den Antoninen scheint dies noch eine seltene, nur ausnahmsweise an die hervorragendsten Persönlichkeiten (wie Herodes Atticus, Arrian u. A.) verliehene Auszeichnung gewesen zu sein. Wenn daher aus unserer Inschrift hervorgeht, dass sogar mehrere Söhne des Rhodiers Theopropos, bei dem trotz seiner Bezeichnung als „Eupatride“ doch

[5]) Paus. VI, 1, 4 *ἀλλὰ τῷ μὲν ἑλλανοδικεῖν τε ὁμοῦ καὶ ἵππων ὑπῆρξαν ἀνελέσθαι νίκας, τῷ Τρωΐλῳ, τελείᾳ τε συνωρίδι καὶ πώλων ἅρματι.* Aehnlich VI, 1, 7.

nicht der mindeste Grund vorliegt, ihn mit jenen Männern auf eine Linie zu stellen, Senatoren gewesen sind, so nöthigt dies wohl bis in eine noch spätere Zeit herabzugehen, wo allerdings die römische Senatorwürde von den Kaisern in unwürdigster Weise verschleudert wurde, wie dies namentlich von Heliogabalus (Lamprid. Hel.6) bezeugt ist.[6])

20.

Vierseitige Marmorbasis, hoch 1,05, breit 0,62, gefunden am 4. Februar gegenüber der Süd-Ost-Ecksäule des Tempels. Abschrift von G. Hirschfeld.

//// \ I O C M A P K I O C ////
A ⋋ ////
N I K H C A C Δ Y C I T Є Є ////
T H N P ////

Diese letzte der bis jetzt gefundenen Olympionikenschriften ist leider nicht mehr vollständig zu entziffern. Zwar die ersten beiden Zeilen lauteten sicher:

[*Γνα*]*ῖος Μάρκιος* [*τοῦ δεῖνος υἱός*]
ἀν[*έθηκεν*]

Denn das Pränomen Z. 1 kann nicht wohl *Γάιος* gewesen sein, da die Vergleichung mit Z. 3. lehrt, dass ausser dem Rest des Α noch zwei ganze Buchstaben fehlen. Wie dagegen die dritte Zeile *νικήσας δυσί τε ε* . . . . . zu ergänzen ist, lässt sich nicht entscheiden. Es kann hier von dem Sieg in zwei verschiedenen Agonen derselben Olympias, oder in zwei verschiedenen Olympiaden, die Rede gewesen sein; befremdlich ist das *τε*, da man sich nicht recht vorstellen kann, was den beiden Siegen als zweites Glied gegenübergestellt werden konnte. Ebenso zweifelhaft erscheint mir die vierte Zeile: Entweder ist *τὴν ῥ* . . . . . als Object zu *ἀνέθηκεν* zu fassen, in welchem Falle ich allerdings weder ein mit *ῥ* beginnendes Substantivum anzugeben wüsste, das hierher passte, noch die Einschiebung des *νικήσας* u. s. w. zwischen das Verbum *ἀνέθηκεν* und sein Object angemessen genannt werden könnte. Oder es hat gestanden *τὴν ῥ*[. . *Ὀλυμπιάδα*]. Dann dürften freilich die olympischen Siege des Cn. Marcius nicht später als Ol. 199 = 17 n. Chr. angesetzt werden; indessen zwingt auch nichts, die Inschrift einer späteren Zeit zuzuweisen. Denn weder kann das Auftreten eines Mannes mit römischem Namen (der deshalb doch recht wohl ein geborener Grieche gewesen sein kann) in den Olympien zur Zeit des Augustus oder Tiberius auffallen, noch stehen die Schriftformen mit dieser Zeitbestimmung im Widerspruch. Denn dass die abgerundeten Formen C Є (ω) wenigstens in Italien schon zur Zeit der römischen Republik gebräuchlich war, zeigt das Senatusconsult zu Ehren des Asklepiades (Mommsen C. I. L. I, 203 = Ritschl tab. 30) aus dem Jahre 78 vor Chr. Ja selbst in Athen, wo dieselben am spätesten eingedrungen sind, finden sie sich wenigstens in einem Denkmal der augusteischen Zeit, dem bekannten Verzeichniss des Geschlechtes der Amynandenden (Ross Dem 6 = Eph. arch. 186)[7]). Auch der Gebrauch des Accusativs statt des bei Nennung einer bestimmten Olympias allerdings gewöhnlichen Dativs ist durchaus nicht unerhört (vgl. z. B. Paus. VI, 4,2).

21.

Fragment einer Marmorplatte, im Kladeos gefunden. Abschrift von G. Hirschfeld.

– A P
I Y I A P
I Ꞓ A Y T O
O Σ T O Δ̄
⌐ T ⌒

Diese Reste sind unzweifelhaft so zu ergänzen:

[6]) Der römische Senator, der zu Pausanias Zeit einen Olympiasieg (ohne Zweifel in einem hippischen Agon) errungen hatte (Paus. V, 20, 8) braucht natürlich kein geborener Grieche gewesen zu sein.

[7]) Ein einzelnes aus Versehen mit untergelaufenes C neben sonst consequent durchgeführtem Σ findet sich schon früher in einer Ephebeninschrift C. I. Att. II, 481, wo Z. 79 Col. II nach Köhlers ausdrücklicher Angabe

Σ Ω Σ Τ Ρ Α Τ Ο Σ Τ Ε Λ Ε Σ Τ Ο Υ C Φ Η Τ Τ Ι Ο Σ

geschrieben ist. Die Inschrift gehört nach Köhlers überzeugender Beweisführung in die Zeit zwischen 48 und 42 v. Chr., und das Versehen des Steinmetzen hat insofern ein gewisses Interesse, als es zeigt dass die jüngeren Schriftformen damals in Athen schon sehr wohl bekannt waren aber von den öffentlichen Urkunden noch grundsätzlich fern gehalten wurden. Genau dieselbe Erscheinung zeigt sich bekanntlich auch vor der Einführung des ionischen Alphabets in Athen.

[*Αὐτοκράτωρ Καῖσαρ* . . . .]
[. . . . . . . *Σεβαστό*]*ς, ἀρ-*
[*χιερεὺς μέγιστος, δη*]*μαρ-*
[*χικῆς ἐξουίας τὸ*] *ις', αὐτο-*
[*κράτωρ τὸ* . . , *ὕπατ*]*ος τὸ δ',*
[*πατὴρ πατρίδο*]*ς, το*[*ῖς* . . . .
[. . . . . *χαίρειν*].

Denn Zeile 1 des erhaltenen Textes darf weder [*Καῖ*]*σαρ*, noch *Σαρ* | [*ματικός*] ergänzt werden, da beides an dieser Stelle nicht gestanden haben kann, und aus demselben Grunde können Zeile 5 die Buchstaben ΣΤΟ, von denen die obere Hälfte erhalten ist, weder dem Namen [*Σεβα*]*στό*[*ς*] noch dem Adjectiv [*μέγι*]*στο*[*ς*] angehören. Wir haben es also mit der Adresse eines kaiserlichen Briefes an irgend eine Corporation zu thun. Von welchem Kaiser derselbe herrührt, lässt sich nicht ausmachen, weil unter denjenigen Imperatoren, welche überhaupt bis zum vierten Consulat und der sechzehnten tribunicischen Gewalt gelangt sind, sich zufällig zwei befinden, bei denen beides in dasselbe Jahr fällt, nämlich Antoninus Pius und Caracalla. Im Fall dass der erstere zu verstehen ist, fiele der Brief in das Jahr 153 nach Chr. *(C. Bruttio Praesente A. Iunio Rufino coss.)*, wogegen für Caracalla das Jahr 213 *(M. Aurelio Antonino Aug. IV. D. Caelio Balbino II. coss.)* anzunehmen wäre.

Halle a. S. W. Dittenberger.

VERMISCHTE BEMERKUNGEN.

(Hierzu Tafel 12.)

I. DIE VATICANISCHEN REPLIKEN DER KNIDISCHEN APHRODITE.

Visconti spricht in seiner Erläuterung der knidischen Aphrodite (*Mus. Pio-Clem.* I Taf. 11 S. 63 Anm. 2 Mail.) von *due altre antiche repetizioni di questa statua nello stesso Museo Pio-Clementino, e tutte hanno al braccio sinistro un' armilla, non fatta a serpe . . . , ma con una gemma inseritavi.* Diese drei Exemplare sieht sich Bernoulli in seiner sorgfältigen Monographie über Aphrodite (S. 206 f.) ausser Stande nachzuweisen; er unterscheidet nur die noch jetzt in der *sala di croce greca* no. 574 aufgestellte Statue mit dem berüchtigten Blechgewand, auf welche sich Viscontis Text, aber nicht seine Abbildung bezieht (bisher unediert), und ein zweites Exemplar in den Magazinen des Vaticans (Denkm. a. K. I, 35, 146*c* nach Perrier und Episcopius), welches Feuerbach dort 1839 gesehen hat und „durch die wunderbarste Verbindung einer grossartigen Auffassung mit dem höchsten Schmelz der Schönheit“ ausgezeichnet fand (Gesch. d. Plastik II, 123). Mit dieser identificiert Bernoulli die 1834 in der Beschreibung der Stadt Rom II, 2, 194 no. 2 auf der *loggia scoperta* aufgeführte „Venus, in der Stellung der knidischen des Praxiteles; ehemals im Palast Colonna; sehr verwittert und durch moderne Ergänzungen verunstaltet“. Sie ist seitdem von dort verschwunden, nach Braun (Ruinen und Mus. Roms S. 582) in die Magazine verbannt.

Mir scheint die Identität der zweiten und der ehemals colonnaschen Statue sehr zweifelhaft. Feuerbachs Lob und die Schilderung Gerhards wollen sich nicht mit einander reimen. Ebenso wenig ist es wahrscheinlich, dass schon vor 1638, wo Perrier die zweite Statue als *in hortis Vaticanis* befindlich herausgab, sie aus dem Palast Colonna dorthin versetzt sein sollte. Es lassen sich aber in der That, wie Visconti angibt, drei vaticanische Exemplare nachweisen, nämlich:

A) Die Statue des *Museo Pio Clementino* no. 574, in ihrer jetzigen Entstellung nach einer Photographie abgebildet Taf. 12,1. Neu sind bloss der linke Arm und der rechte Unterarm; der Kopf war nie gebrochen.

B) Die Statue in den Magazinen, abg. [1]) bei Perrier *segmenta nob. sign.* Taf. 85 „*Venus e balneo in Hortis Vaticanis*“. Episcopius *icones sign. vet.* Taf. 46 (falsch herum), danach bei Kraus *sign. vet. icones* Taf. 25 (richtig) und bei Müller Denkm. a. K. I, 35, 146*c* (falsch herum); nach Perrier wiederholt Taf. 12, 2.

C) Die Statue bei Maffei Taf. 4 „*Uenere uscita dal bagno. Negl' orti Vaticani*“; danach auf Taf. 12, 4.

Mit *B* ist ohne Frage diejenige Statue identisch, welche Visconti *M. PCl.* I, 11 hat abbilden lassen (Clarac IV, 602, 1332, wiederholt auf Taf. 12,3); denn der als Stütze verwandte Baumstamm neben dem rechten Bein, welcher bei letzterer sichtbar ist, kehrt in Perriers Abbildung von *B* wieder, während Episcopius und seine Nachfolger ihn aus künstlerischen Gründen weggelassen haben. Bei Visconti erscheint die Statue *coperta dal mezzo in giù. Quel panno è di stucco, ed è il modello d' un altro sottilissimo ed amovibile di metallo che si deve aggiungere alla statua per decenza* (S. 64 Anm. 2). Die Sache verhält sich

[1]) Ob etwa auch in der Fortsetzung des Cavalieri (Bd. III. IV), vermag ich nicht zu sagen.

demnach so, dass das damals der Statue *B* umgelegte Stuccogewand mit geringen Veränderungen, wie sie namentlich die von der linken Hüfte ausgehende Stütze bei *A* nöthig machte, in Blech ausgeführt und zur Verunstaltung nicht von *B* sondern von *A* verwandt worden ist.

Dass *B* und *C* verschiedene Statuen sind, ist auf den ersten Blick klar [2]). An *B* wird wohl namentlich das rechte Bein mit dem plumpen und, wie die übrigen Repliken zeigen, ganz unnöthigen Baumstamm modern sein, wahrscheinlich auch der linke Arm mit dem obersten Stück des Gewandes, wogegen das Gefäss mit dem grössten Theil des Gewandes, das in andern Repliken ganz ähnlich wiederkehrt, vermuthlich antik ist. Viel bedenklicher sieht *C* aus. Die Vase und das befranzte Gewand stimmen in der Hauptsache mit den gleichen Theilen der ludovisischen Statue (s. u.) überein, sind aber in der eigenthümlichen Mittelpartie so schwer und massig, so leer und uninteressant, dass der Gedanke an eine moderne Restauration sich aufdrängt. Ueber den Kopf und die nackten Theile wage ich nach dem ziemlich glatten Stich Randons bei Maffei nichts zu sagen, doch ist es mir nicht unwahrscheinlich, dass Gerhards Bemerkung „durch moderne Ergänzungen verunstaltet" sich auf dies Exemplar bezieht, welches dann vor 1704 aus dem Palast Colonna in den Vatican gekommen sein müste [3]).

In den älteren Beschreibungen der belvederischen Statuen wird meistens nur eine Venus hervorgehoben, welche von L. Fauno (*de antiq. urb. Romae* 5, 10) als *Venus parvulum Cupidinem intuens* bezeichnet wird. Danach ergeben sich in den sonst völlig übereinstimmenden Stellen bei Marliani (*urb. Romae topogr.* 5, 21) und L. Mauro (*antich. di Roma* S. 112) die auf einander folgenden Namen der Venus und des Cupido als zusammengehörig. Es ist die von Aldrovandi (*statue* S. 120 [119]) beschriebene Gruppe mit der Dedicationsinschrift an die *Venus Felix* (*M. PCl.* II, 52. Clarac IV, 609, 1349), welche bei Perrier Taf. 86 als *Venus Caelestis in Hortis Vaticanis* unmittelbar auf unsere Statue *B* folgt. Dagegen spricht Pighius (*Hercules Prodic.* S. 393) von *Veneres*, und dies wird deutlich wiederum durch Aldrovandi (S. 120), den Boissard (*topogr. urb. Romae* I, 12 f.) wie gewöhnlich ausschreibt. Aldrovandis Beschreibung lautet: *Venere tutta ignuda intiera, che con la mano dritta si cuopre le membra sue genitali, con la manca tiene la sua camicia pendente sopra vn giarrone: ed è ogni cosa di vn pezzo.* Das Hervorheben der Integrität der Statue und dass sie aus einem Stücke bestehe, passt entschieden am besten auf *A*, welche auch Visconti für die von Julius II in den *cortile delle statue* versetzte Venus (Vasari, *vita di Bramante*) hält. Ist es nicht wundersam, dass dieses altberühmte Inventarstück des Belvedere bisher nie, nicht einmal bei Pistolesi, abgebildet worden ist und auch jetzt nur in der unanständigen „*decenza*" der Blechverhüllung erscheinen kann?

Die Zusammenstellung der drei vaticanischen Statuen legt eine Bemerkung über das Motiv des praxitelischen Originals nahe. In *A* lässt Aphrodite das Gewand auf die bauchige Hydria niedersinken, welche auf eine besondere Basis gestellt ist, damit die Masse der Falten nicht gar zu lang gezogen

[2]) Beiden Statuen fehlt das von Visconti ausdrücklich bezeugte Armband am linken Oberarm, wohl nur durch ein Versehen der Zeichner. Von den übrigen Repliken (s. u.) hat die Münchener das Armband, an derjenigen in Lowther ist es ergänzt; der ludovisischen und der torloniaschen Statue fehlt es.

[3]) Unklar ist mir Maffeis Bemerkung (1704) am Schlusse seines Textes zu Taf. 27: *Nel luogo, dove si conserva presentemente questa statua* (die mediceische Venus, seit 1677 in Florenz), *si vede ancora il nobilissimo torso della Venere, che già stette in Belvedere, ed era creduta per quella di Fidia, siccome riconobbe diligentemente Ercole Ferrata, che la restaurò di testa, braccia, e gambe da un gesso antico del torso, che si conservava di quella stessa di Belvedere.* Ist hier etwa von der Statue im Palast Pitti die Rede (Clarac IV, 624, 1388. Dütschke ant. Bildw. in Oberit. II, 9 no. 17), welche in der That der Knidierin sehr ähnlich ist? Da schon Vasari (spätestens 1555) diese in Florenz kannte (s. Dütschke), so müsste sie schon früher aus dem Belvedere nach Florenz versetzt worden sein; vielleicht gleichzeitig mit dem hübschen Hermes (Uffizi 263. Clarac IV, 660, 1518. Denkm. a. K. II. 28, 311), den Aldrovandi 1550 noch im Belvedere sah, der aber unter Julius III (1550—1555) nach Florenz versetzt ward (s. unten Anm. 9). Doch stimmt die Angabe der Restaurationen nicht mit jener Statue Pitti, und ebenso wenig die Ergänzung durch Erc. Ferrata (zweite Hälfte des 17 Jahrh.). Wie dem auch sei, der im Belvedere zurückgebliebene Torso könnte vielleicht der alte Bestandtheil unserer Statue *C* sein.

sei [4]). Letzteres ist in *B* der Fall in Folge eines etwas höheren Hebens der linken Hand, und weil die Vase unmittelbar auf dem Boden steht. Nach der Abbildung Viscontis bildet das Gewand eine steile Masse, von der es schwer ist zu sagen, ob sie fällt oder emporgezogen wird. Bei Perrier ist bereits eine leise Biegung des Faltenzuges am oberen Ende gegen den Körper bemerkbar, welche noch viel deutlicher bei Episcopius hervortritt; hier kann kein Zweifel sein, dass die Göttin das Gewand emporhebt. Gewiss ist dies, wenn auch in der Zeichnung vielleicht übertrieben, so doch dem Grundmotive nach richtig, denn ebenso wird das Gewand etwas schräg emporgezogen in der schönen Statue Braschi zu München (no. 131; abg. bei Lützow Münch. Ant. Taf. 41, auf unserer Taf. 12,5 nach einer Photographie) und in dem Exemplar in Lowther Castle (Arch. Ztg. 1873 S. 27. 1874 S. 41f. no. 1). Weniger bestimmt lässt sich über *C* urtheilen, schon wegen der Unsicherheit über die Ergänzung. Das Mantelmotiv wiederholt sich aber ziemlich genau in der recht plumpen und übel geglätteten ludovisischen Statue (Braun Kunstmyth. Taf. 77), über deren Restauration freilich auch nichts bekannt ist; da jedoch hier eine starke Stütze das Gewand mit dem linken Schenkel verbindet, so ist damit eine gewisse Gewähr gegeben, dass das Gewand antik ist. In beiden Statuen ist es mit Franzen besetzt; die Falten reichen nicht wie bei *B* in gradem Zuge von der Hand bis hinab auf das Gefäss, sondern umgeben den Hals desselben mit einer breiten, in der ludovisischen Statue recht geschmackvoll angeordneten rundlichen Masse, während der untere Theil beiderseits neben dem Kruge hinabhängt. Da nach der Abbildung bei Braun ein Zug schräg empor durch das ganze Gewand zu gehen scheint, so möchte man auch hier an ein Aufnehmen desselben, welches eben vorher das ganze Gefäss umhüllt haben mag, denken. Allein im Text deutet Braun die Bewegung auf ein Ablegen, wo dann jene bauchigen Falten um den Gefässhals erst durch die Senkung des schweren Stoffes entstehen würden. Ich muss die Entscheidung einer erneuten Prüfung des Originals überlassen.

Ein zweiter Unterschied besteht in der Haltung des Kopfes. In *A* ist dieser in durchaus natürlicher Weise gegen das Gewand hin ein wenig gesenkt. Aehnlich scheint *B* in Viscontis Abbildung, während Perrier und Episcopius den Kopf mehr heben und mit leiser Neigung gegen seine linke Seite etwas zurücklehnen. Aehnlich ist es bei der Statue Braschi und war es anscheinend bei der Statue Lowther, deren jetziger moderner Kopf noch stärker gehoben ist. *C* würde, wenn der Kopf alt ist, *A* ähnlich sein; die ludovisische Statue dagegen hat wenigstens in der Abbildung bei Braun durch den zurückgebeugten Kopf und den emporgerichteten Blick bei geöffnetem Munde einen so „seelenschmelzenden Ausdruck herzerweichenden Flehens" bekommen, dass man Brauns auf die andern Exemplare schlechterdings unanwendbare Auffassung begreift, sie habe plötzlich die Nähe neugieriger Lauscher bemerkt und „entwaffne durch das demuthsvolle Geständnis der Hilfsbedürftigkeit und Schutzlosigkeit der weiblichen Natur jeden unkeuschen Blick". Grade damit geht freilich der feinste Reiz der praxitelischen Schöpfung verloren, jene Keuschheit, welche von der enthüllten Göttin jeden Gedanken an die Aussenwelt fern hält, jeden Gedanken auch nur an die Möglichkeit profaner Neugier blossgestellt zu sein.

Um die ursprüngliche Idee des Meisters herauszufinden, ist es wichtig zu beachten, dass die Stellung der Füsse und die Haltung des Körpers in allen Exemplaren die gleichen sind. Der Körper ist demnach so gestellt, dass das Gewand sich grade neben dem linken Schenkel oder gar noch etwas weiter zurück befindet. So entsteht der Eindruck, die Göttin wende sich ab, löse sich gleichsam von ihrem Gewande. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass das linke Bein mit seiner so ausdrucksvollen Biegung sich zwischen das Gewand und das Standbein schiebt. Käme die Göttin

[4]) Nach der Abbildung bei Clarac IV, 616, 1366 *C* möchte ich vermuthen, dass das Motiv der Statue Torlonia das gleiche war, wenn nämlich die linke Hand mit dem obersten Stück des Gewandes, wie Clarac angibt, wirklich antik ist. Beides stimmt mit *A* überein und weicht von allen übrigen Exemplaren ab. — Mit der abscheulich ergänzten Statue Viscardi bei Clarac IV, 606 *B*, 1343 *C* ist nichts anzufangen.

aus dem Bade und wollte das Gewand aufnehmen, so wäre es weitaus am natürlichsten, dass sie sich diesem mit der ganzen Gestalt mehr zuwendete; wir würden mindestens, wenn sie eben auf das Gewand zugeschritten wäre und es nun mit der linken Hand aufhöbe, das linke Bein als Standbein erwarten, wie es an der chigischen Statue des Menophantos (Denkm. a. K. II, 25, 275) in der That der Fall ist. Mit einem Worte, nimmt die Göttin das Gewand auf, so ist sie von dem Vorwurf einer nicht ganz ungezwungenen, nicht ganz unbewusten, sondern auf den Beschauer berechneten Pose nicht völlig freizusprechen[5]). Ganz anders, wenn sie eben die letzte Hülle fallen lässt, durchaus natürlich diese mit der Richtung des Kopfes begleitend, um dann rechtshin zum Bade sich zu wenden, schon auf dem rechten Fusse stehend, schon mit dem Unterkörper die Bewegung nach dieser Seite hin beginnend. Es ist dieselbe combinierte Handlung, Vergangenheit und Zukunft vermittelnd[6]), wie beim belvederischen Apollon, der mit Kopf und Oberkörper noch der Richtung des eben in Thätigkeit gewesenen linken Armes folgt, während der rechte Fuss bereits davon schreitet; wie bei dem Jüngling der ludovisischen Gruppe des Menelaos, der sich mit dem Oberkörper nur mühsam aus den Armen der traurig zurückbleibenden Mutter löst und noch zu ihr emporschaut, während die Beine bereits so deutlich zum Fortgehen gewendet sind[7]). Jedem werden sich leicht andere Beispiele solcher Darstellungsweise darbieten. Die Composition der Aphrodite gewinnt dadurch Zusammenhang, Geschlossenheit, inneres Leben und Entwickelung; vor Allem bleibt ihr die Grazie der reinen Empfindung, der seiner selbst nicht bewuste Liebreiz gewahrt, dessen Mangel späteren Aphroditebildern so oft zur Klippe geworden ist.

Meines Erachtens ist also der Grundgedanke des Praxiteles am reinsten in der Statue *A* erhalten, deren herlicher, von jedem Anfluge störender Sinnlichkeit freier Kopf uns auch die Göttin der Liebe am würdigsten wiederspiegelt. Gradezu eine Umbildung liegt vor in *B* und in den verwandten Statuen; die Gesammthaltung des Körpers ist beibehalten, aber das Gewandmotiv ins Gegentheil verkehrt und dem Kopf eine Wendung und ein Ausdruck gegeben, welche durch die Beimischung von Selbstbewustsein oder gar Selbstgefälligkeit (wie in der Münchener Statue) sich weit von der naiven Schönheit der erstgenannten Statue entfernen[8]). Ueber den Typus *C* wage ich nicht abzusprechen; hier müssen erst genauere Beobachtungen gemacht werden. Beurtheilt Braun den Ausdruck der ludovisischen Statue richtig, so ist sie von der Statue *A* noch weiter entfernt als *B;* ist dagegen der Kopf der Statue *C* antik oder richtig ergänzt und lässt die Göttin das Gewand fallen, so steht dieser Typus dem ursprünglichen bedeutend näher als *B.*

Das Hauptresultat dieser Erörterung findet endlich seine Bestätigung durch diejenigen Kunstwerke, welche am meisten Anspruch erheben können für eine authentische Reproduction der Knidierin zu

[5]) Auch Feuerbach (Gesch. d. Plast. II, 124) findet an der Münchener Statue „die Haltung des Armes mit dem Gewande gezwungen“.

[6]) Vgl. Friederichs Praxiteles S. 41 f. Seinem überschwänglichen Hymnus auf die Münchener Statue, keusch wie eine Wasserlilie, vermag ich nicht zu folgen. Auch die Bezeichnung des Motivs als eines schlechthin ruhenden nach vorausgegangener Thätigkeit halte ich nicht für richtig.

[7]) Dies ist aus der Abbildung bei Kekulé die Gruppe des Künstlers Menelaos, Titelk.) freilich nicht ersichtlich, aber unverkennbar von der entgegengesetzten Seite aus; die Stellung des linken Fusses erlaubt nur die Deutung auf ein Fortgehen. Also nicht sowohl das Wiedersehen, wie die schwere Abschiedstrennung ist das Motiv der Gruppe, und hiervon hat die Erklärung auszugehen. Kekulé war auf dem richtigen Wege (S. 8 f.); hätte er bei Abfassung seiner schönen Schrift einen Abguss vor Augen gehabt, so würde er sich gewiss bestimmter entschieden haben. Mir ist seit einer genauen Prüfung des Originals im Jahre 1859 kaum noch ein Zweifel übrig geblieben, bei wiederholtem Studium des Abgusses im Strassburger Museum jeder Rest von Zweifel geschwunden. Das Motiv lässt sich mit der Deutung auf Kresphontes vereinigen, doch halte ich, trotz Kekulés Warnung (S. 4 Anm. 9), eine nichtmythologische Erklärung (Conze in den Sitzungsber. d. Wiener Akad. LXXI, 329. LXXX, 617 f.) für mindestens ebenso wahrscheinlich.

[8]) Anders urtheilt Jul. Meyer in den Recensionen 1864 S. 363, wenn er in der Münchener Statue die treueste Nachbildung erblickt. Allein es ist ein von Lützow (München. Ant. S. 71) und Brunn (im Katalog) mit Recht beseitigter Irrthum, dass in diesem Exemplar die Göttin das Gewand ablege. Der guten Ausführung desselben soll übrigens mit dem Urtheil im Text nicht widersprochen werden. Hinsichtlich des Gesichtsausdrucks stimme ich mit Feuerbach (Gesch. d. Plastik II, 124) überein.

gelten, durch die Münzen von Knidos, von denen ich durch Herrn Dr. Julius Friedlaenders Güte im Stande bin ein Pariser (*a*) und ein Berliner (*b*) Exemplar in treuen Abbildungen vorzulegen.



a. Paris.



b. Berlin.

Beide, nicht zwei Exemplare der gleichen, sondern verschiedene Münzen, tragen auf der Vorderseite die Bilder des Caracallus und der Plautilla. *a* scheint nach Friedlaenders Urtheil retouchiert (sollten nicht die Henkel des Gefässes ursprünglich mit zum Gewande gehört haben?), *b* ist intact. Doch halte ich *a* für eine etwas treuere Wiedergabe des Originals, wie sich sogleich ergeben wird.

Der weite Zwischenraum zwischen der Göttin und dem Gefässe, welches auf *a* besonders deutlich, aber auch in *b* grösser ist als bei den meisten Statuen, stimmt mit *A* überein; er ist unerklärlich, wenn Aphrodite das Gewand an sich nehmen, wohl motiviert, wenn sie es ablegen, sich davon trennen will. Das Gefäss selbst reicht, namentlich wieder in *a*, hoch hinauf, wie bei *A*, wenn auch nicht durch den Nothbehelf einer eigens darunter geschobenen Basis; dadurch wird die Masse des Gewandes kürzer. Dies letztere entspricht in *a*, wenn auch nicht in den Einzelmotiven, so doch im Ganzen weit mehr dem Gewande von *A*, als demjenigen von *B* und *C*, an welches eher *b* erinnert; von einem Heranziehen des Gewandes ist auf beiden Münzen keine Rede, sondern es fällt gerade auf das Gefäss herab. Vielleicht war der linke Arm in dem Original, entsprechend der Statue *A*, etwas weniger gehoben als in der Münze *a*; die Handhaltung in der letzteren scheint mit *A*, nicht mit *B* übereinzustimmen. Der Kopf der Göttin ist, wie längst bemerkt, dem Münzstempel zu Liebe etwas zu stark ins Profil gestellt; von dem Zurückbeugen desselben, wie es in einigen Exemplaren der Typen *B* und *C* sich zeigt, ist keine Spur vorhanden. Ganz besonders deutlich aber ist auf beiden Münzen das Hauptbewegungsmotiv, die Wendung der Göttin nach ihrer Rechten hin, die sich nicht nur in der Stellung der Beine ausspricht, sondern bereits im Oberkörper angedeutet wird. Damit ist die aufgestellte Deutung, wie ich meine, völlig gesichert.

II. ZUR FRAGE NACH DER ECHTHEIT DES FLORENTINER SCHLEIFERS.

(Sante Bartoli. Aldrovandi.)

Gottfr. Kinkels Versuch (Mosaik zur Kunstgesch. S. 57 ff.) einen flüchtig hingeworfenen Einfall Jak. Burckhardts aufzunehmen und die Statue des Schleifers in der Tribuna der Uffizien für modern zu erklären hat bereits mehrfachen Widerspruch gefunden. Besonders dankenswerth sind die Nachweise A. von Reumonts (allg. Zeitung 1876 Beil. no. 1 S. 11 ff.), welche denn auch von Dütschke (oben S. 12 ff.) gebührend benutzt worden sind. Ich hebe ein paar in den bisherigen Besprechungen nicht genügend behandelte Punkte hervor, die Zeugnisse Sante Bartolis und Aldrovandis.

Als geschickter Advocat beginnt Kinkel damit das Gefühl zu erregen, als ob man unsicheren Boden unter den Füssen habe, und wendet sich daher zunächst gegen Sante Bartoli. Dieser soll behaupten, die in seinem bekannten Verzeichnis aufgeführten Statuen seien zu seiner Zeit ausgegraben worden; er soll ferner wissen wollen, dass der Schleifer beim Bau des Palastes Mignanelli gefunden und von dieser Familie den Medici verehrt worden sei. Da nun jener Palast aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts stamme, die Statue aber bereits 1556 von Aldrovandi erwähnt werde, so wird Sante Bartolis Angabe für eine „absichtliche Fälschung" erklärt (S. 58), sie sehe „einer bewussten Lüge ähnlich" (S. 61), er scheine sie „einfach erlogen" zu haben (ebenda), um jeden Zweifel an dem antiken Ursprung der Statue niederzuschlagen. Auch Dütschke, obschon er diese Ausdrücke misbilligt, hält sich doch für berechtigt, von „jener leichtfertigen Be-

merkung des in archäologischen Dingen ganz unmassgeblichen (!) Kupferstechers“ zu reden (S. 13).

Ehe man gegen einen so hochverdienten Mann wie Pietro Sante Bartoli so ehrenrührige Beschuldigungen vorbringt, sollte man billigerweise sich nicht mit einer flüchtigen Ansicht der dürftigen Auszüge bei Clarac (III, CCXXVII f.) begnügen, sondern auf die Originalangabe zurückgehen. Ja schon ein Blick auf S. CCXXXIX bei Clarac würde Kinkel überzeugt haben, dass Sante Bartoli sich nichts weniger als auf gleichzeitige Ausgrabungen beschränkt hat, da seine Angaben bis in den Pontificat Pauls III (1534—49) zurückreichen, während er selbst doch erst 1635 geboren ward. Die falsche Behauptung ist von Clarac gedankenlos aus Feas Ueberschrift *Memorie di varie escavazioni fatte in Roma, e nei luoghi suburbani vivente Pietro Santi Bartoli* (*Miscell.* I, CCXXII) herübergenommen; ob bereits Fea sie in seiner Quelle, der *Roma antica* von 1741, vorfand, kann ich nicht sagen. Die von Clarac a. a. O. gegebene Zusammenstellung lässt sich noch durch folgende Nachträge ergänzen. Paul III (1534—1549) wird auch genannt no. 77. 116. 145, Clemens VIII (1596—1605) no. 96, Paul V (1605—21) no. 125, Urban VIII (1623—44) no. 77. 116. 145; von Innocenz X (1644—55) an mag S. Bartoli bereits in Rom gewesen sein. Aber auch abgesehen von der Nennung bestimmter Päpste, ist von der Auffindung der Minerva Giustiniani die Rede (no. 112), welche bereits zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts stattfand (*Mus. Chiaram.* II S. 9), von den Reliefs Spada (no. 101), die um 1620 zum Vorschein kamen u. A. Aldrovandi (1556) wird als Gewährsmann angeführt no. 67. 110, ebenso Biondo da Forlì (1558) no. 94. 95. 106; es werden Statuen behandelt, welche bereits bei Aldrovandi (no. 97) oder Perrier (1638 no. 109. 156) auftreten. Auch hinsichtlich der zu seinen eigenen Lebzeiten stattgehabten Ausgrabungen verweist S. Bartoli öfter auf andere Gewährsmänner (no. 6. 33. 42. 44. 81), ist also weit entfernt auf Teuschung auszugehen (vgl. no. 76). Endlich möchte ich bezweifeln, ob mit dem Jahre 1682 wirklich alle Notizen abgeschlossen seien; die Art, wie no. 79. 108 Innocenz XI (1676—1689) erwähnt wird, lässt vermuthen, dass diese Artikel erst nach dem Tode dieses Papstes niedergeschrieben worden sind. Es ist auch gewis die natürlichste Annahme, dass S. Bartoli zu verschiedenen Zeiten aufgezeichnet habe, was ihm aus eigener Erinnerung, aus Erzählungen von Bekannten, aus allerlei Lectüre über römische Ausgrabungen bekannt ward. Vielleicht tritt dieser Charakter deutlicher in dem Originalabdruck von 1741, als in Feas neu geordneter Ausgabe hervor.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über Sante Bartolis *Memorie*, die für die richtige Benutzung dieser wichtigen Quelle von Interesse sein können, kehren wir zum Schleifer zurück. Die Angabe über ihn lautet (no. 102): *Una bellissima statua di uomo chino a sedere sopra le calcagna, in atto di arruotare un coltello, donata alla casa Medici dalli signori Mignanelli, si dice, che fosse trovata nel fabbricare il loro palazzo, sotto il monte Pincio.* Also *si dice*, grade wie es von der mediceischen Venus heisst (no. 108) *si dice, che fosse trovata in Pescaria al portico di Ottavia,* ohne dass es deshalb Sante Bartoli eingefallen wäre die Entdeckung dieser bereits seit dem sechzehnten Jahrhundert bekannten Statue seiner Zeit zuzuschreiben oder gar sie gegen irgend einen Zweifel an ihrem antiken Ursprung zu schützen. Dass die Statue des Schleifers nach dem Jahre 1572 aus dem Besitze der Mignanelli in den der Medici kam, hat Reumont nach Pelli (*saggio storico della gall. di Firenze* II, 49 ff., mir nicht zugänglich) dargelegt. Da war es gewis nicht auffallend, wenn „man“ die Auffindung der Statue ebenfalls mit den Mignanelli und mit dem Bau ihres Palastes in Verbindung brachte. Weil S. Bartoli dies Gerede als solches mittheilt, wird er zum bewusten Lügner und absichtlichen Fälscher gestempelt!

Freilich war es unrichtig, dass die Mignanelli die ursprünglichen Besitzer des Schleifers gewesen seien. Das wissen wir durch Aldrovandi, welcher die Statue noch *in casa di M. Nicolo Guisa, doue hora sta il S. Duca di Melphi, di là dal Tevere* sah (*statue* S. 166 der ersten, S. 162 der späteren Ausgaben). Diese Angabe setzt Kinkel ins Jahr 1556, wo Al-

drovandis merkwürdige Arbeit zuerst in Venedig erschien. So bleibt — nach Kinkels Meinung — grade noch Zeit, dass der Gärtnersknecht, welcher nach der bedenklichen Anekdote bei Sandrart im April 1555 die Eroberung Sienas durch Cosmos Truppen herbeiführte, eine berühmte Person ward; dass der in Rom lebende, freilich mit Cosmo zerfallene, achtzigjährige Michelangelo „mit wunderbarer Leichtigkeit“ das kleine Thonmodell des nackten Schleifers schuf; dass Guglielmo della Porta danach die grosse Marmorcopie ausführte, ganz in der Stille, weil er sich in den Kopf gesetzt hatte, sie, obschon sehr gegen seinen Vortheil, als Antike zu verkaufen; dass diese dann bei Niccolò Guisa mitsammt einer grossen Basis (*sopra vna gran basi*) aufgestellt ward; dass endlich von solcher Herkunft dieser *opra assai bella* nichts verlautete, sondern sie ruhig für antik galt und bereits einen üblichen Namen führte (*chiamano questa statua Aguzza coltelli*) — das alles binnen höchstens zehn Monaten! Ja wohl noch in erheblich kürzerer Zeit, denn Aldrovandis Notiz befindet sich grade in der Mitte des 20 Bogen starken Buches, und die besonders paginierte, also ohne Zweifel zuletzt gedruckte Vorrede des Verlegers Giordano Ziletti ist vom 15. Februar 1556 datiert! Man muss gestehen, in der „Fixigkeit“ war man uns damals „über“; aber wie steht es mit der „Richtigkeit“ dieses ganzen Gespinstes unwahrscheinlicher Hypothesen? Gar übel, denn es lässt sich nachweisen, dass Aldrovandi die Statue bereits fünf Jahre vor der Eroberung Sienas gekannt hat.

Kinkel hat ganz Recht, den Verfasser des Statuenverzeichnisses gegenüber den Zweifeln Claracs für identisch zu erklären mit dem berühmten Bologneser Naturforscher Ulisse Aldrovandi — dies scheint die aktenmässige Namensform zu sein —, aber woher er von „mehreren Studienreisen“ des Mannes nach Rom Kunde hat, weiss ich nicht. Den wahren Sachverhalt gibt Giov. Fantuzzi an in seinen *Memorie della vita di Ulisse Aldrovandi medico e filosofo bolognese*, Bologna 1774. Im Jahre 1522 geboren, treibt sich Aldrovandi in seiner Jugend hier und da herum, studiert dann von 1539 bis 1548 in Bologna zuerst die Rechte und darauf Philosophie, und geht zur Fortsetzung dieser Studien nach Padua. Hier aber wird er mit Andern im Jahre 1549 lutherischer Ketzereien verdächtig, eingesteckt und nach Rom gebracht, wo seit 1542 ein Inquisitionstribunal bestand. Der alte Paul III Farnese starb bald darauf (10 Nov. 1549), und sein ganz anders gesinnter Nachfolger Julius III begnadigte bei Gelegenheit seiner Wahl (7 Febr. 1550) Aldrovandi. Dieser wollte aber seine Freiheit nicht allein der päpstlichen Gnade verdanken, sondern ward auf sein Begehren auch noch gerichtlich vernommen und freigesprochen. Nunmehr *volle trattenersi in Roma ad osservarne attentamente le antichità. La loro vista gli svegliò nella mente la rimembranza di tutto ciò, che avea letto negli Autori antichi, e moderni, e si compiacque di farne un esatto oculare riscontro. Era perciò il suo diporto per Roma un critico esame di quelle, ed il soggiorno in casa una diligente meditazione sopra gli Autori, che ne avevano trattato. Ne stese de' Comentarj, che poi donò a Lucio Mauro scrittore delle antichità di Roma; ed in oltre descrisse tutte le Statue antiche di detta Città, che il detto Mauro unì poi alle* Antichità della Città di Roma, *e che furono prodotte al pubblico per le stampe di Giordano Ziletti l'anno 1556* (S. 13). In Rom lernt Aldrovandi Rondelet kennen; sein Interesse für die Naturwissenschaften erwacht, und noch im selben Jahre 1550 (*in età di ventotto anni* S. 14) kehrt er nach Bologna zurück. Hier und in Pisa vorgebildet, erwirbt er 1553 in seiner Heimat den Doctorgrad und erhält in den nächsten Jahren in rascher Folge verschiedene Professuren und Aemter an der dortigen Universität, die ihn mit Arbeit ganz überhäufen. Die Ferien benutzt er zu allerlei Excursionen, von denen uns sein Biograph gar manche nennt; nach dem Tode seiner Frau im Jahre 1565 gieng er zur Erholung nach Ravenna und legte sich dort auf das Sammeln antiker Marmorwerke (S. 25). Rom, wo von 1555 bis 1559 der finstere und fanatische Caraffa Paul IV herschte und überhaupt die strenge Richtung überwog, ist nicht unter den Zielen dieser Ausflüge. Erst 1576 führt eine medicinische Angelegenheit Aldrovandi wieder dahin (S. 46 f.).

Aus dieser Darlegung ergibt sich, dass Aldrovandi sein Statuenverzeichnis im Jahre 1550 gemacht hat. Bei der unglaublichen Arbeitskraft dieses modernen Chalkenteros, von welcher die Menge seiner umfangreichen Druckwerke und die noch viel grössere Masse seiner handschriftlichen Excerptenbände in Bologna Zeugnis ablegen, wird er zu der immerhin mühsamen Arbeit nicht allzu viel Zeit gebraucht haben. Die Abfassungszeit lässt sich noch von anderer Seite her bestätigen. In dem der Münchener Staatsbibliothek gehörigen Exemplar der (zweiten) Ausgabe von 1558, welches aus dem Kloster der Heiligen Ulrich und Afra in Augsburg stammt, sind von einem Zeitgenossen Randglossen beigefügt, darunter auf S. 117 zu den Worten *A man manca di Antinoo si uede la statua di Cleopatra* die Bemerkung *non amplius, sed translata est et posita sub porticu Julia, 1550*, d. h. wohl aus dem *giardino di Belvedere* in den von Julius II erbauten *cortile delle statue* versetzt. Also bereits im gleichen Jahre 1550, nach der Aufnahme von Aldrovandis Notizen, hatten Veränderungen stattgefunden[9]), welche dennoch in dem erst sechs Jahre später erschienenen Buche nicht berücksichtigt wurden: ein deutlicher Beweis, dass weder Aldrovandi noch ein Anderer die Aufzeichnungen von 1550 vor dem Drucke revidiert hat. Jene Statue der „Kleopatra“, ebenso der schon unter Julius III, also vor 1555, nach Florenz versetzte Mercur (s. Anm. 9), endlich die übrigen Statuen, welche der Münchener Glossator an einem andern Platze als Aldrovandi fand, sie alle stehen unverändert am alten Platze auch in der zweiten Ausgabe Aldrovandis von 1558 und in der völlig mit dieser übereinstimmenden vierten und letzten Ausgabe von 1562[10]). Also hat auch später keine Ueberarbeitung stattgefunden. Dies ist nicht unwichtig, weil zuerst in der zweiten Ausgabe ein längerer Zusatz in drei Stücken eingeschoben ist, S. 193—197 und 198—201, die Häuser Pompilio Naros und Paolo Pontis, ferner die Vigna Ambrogio Lilios und das Haus des Bildhauers Maestro Giacomo, endlich das Haus des Monsignore Franc. Soderini und den *palagio del Reuerendissimo di Carpi in campo Martio* umfassend. Diese Stücke sind so eingeschoben, dass die ersten beiden Häuser zwischen das Haus Marco Casales und Francesco Aragonios (S. 200. 201 der ersten Ausgabe), die folgenden beiden zwischen das Haus des Bischofs von Sermoneta und das Haus des P. Ant. Soderini (S. 201), die letzten beiden zwischen dieses und die *casa del Reuerendissimo di Carpi* (S. 201 f.) fallen[11]). Dass es sich hier aber nicht um später verfasste Zusätze handelt, sondern nur um das Nachtragen beim ersten Druck irrthümlich übergangener Notizen, geht am deutlichsten daraus hervor, dass die "*casa*" des Cardinals Carpi der ersten Ausgabe, wie Boissard (*topogr. Romae* I, 108) beweist, identisch ist mit dem "*palagio*" desselben Cardinals, welches die folgenden Ausgaben vor der "*casa*" einschieben, ohne auch nur die ältere Ueberschrift zu tilgen; der neue Zusatz gibt eben nichts als den früher ausgefallenen Anfang der Palastbeschreibung. Also geht Alles was bei Aldrovandi steht, einzig und allein auf das Jahr 1550 zurück; somit auch die Notiz über die Statue des Schleifers. Und mit Recht hat Reumont bemerkt, dass die Fassung der Ueberschrift *in casa di M. Nicolo Guisa, doue hora sta il S. Duca di Melphi,* darauf schliessen lässt, dass die Statue schon seit längerer Zeit, ehe noch der Herzog von Amalfi dort Wohnung nahm, sich im Hause Niccolò Guisas befand.

Aldrovandi, um bei diesem noch ein wenig zu verweilen, fand für seine antiquarischen Studien in Rom zwei neuerdings erschienene Hilfsmittel vor, die zweite sehr verbesserte Auflage von Marlianis *urbis Romae topographia* (1544) und Lucio Faunos

[9]) Noch mehrere andere Umstellungen im Vatican werden angemerkt, meistens ohne Zeitangabe; nur S. 121 heisst es von einem Mercur *translatus est Florentiam Julio* 3 *P. M.* Zu S. 12 wird eine umgestürzte und zerbrochene Statue Pauls IV im Gärtchen der Conservatoren auf dem Capitol erwähnt; es war ein Denkmal des Hasses, mit welchem das römische Volk das Andenken des leidenschaftlichen Mönches verfolgte, wie Boissard erzählt (*topogr. Romae* I, 48). Somit fällt jene Notiz frühestens in das Jahr 1559.

[10]) Die dritte Ausgabe ist mir so wenig wie Fantuzzi (S. 113), noch meines Wissens irgend einem Andern je zu Gesicht gekommen. Sie wird ohne Zweifel mit der zweiten und vierten genau übereinstimmen.

[11]) Von S. 202 an stimmen alle drei bekannten Ausgaben annähernd Seite auf Seite überein.

Buch *de antiquitatibus urbis Romae* (1549); die 1550 verfasste *Roma* des Chemnitzer Gelehrten Georg Fabricius konnte ihm schwerlich schon zur Hand sein und würde ihm auch nichts geholfen haben. Aber seine eigene Arbeit übertrifft jene Bücher weit durch die Menge der beschriebenen Kunstwerke, indem er sich nicht auf die Sammlungen des Capitols und Vaticans beschränkt, sondern die Paläste, Häuser und Villen grosser und kleiner Kunstfreunde mit ausbeutet; durch die genaue, bis ins Einzelne gehende Sorgfalt; bisweilen auch — wie z. B. grade beim Schleifer — durch die Anschaulichkeit der Schilderung [12]). Es ist eben der geborene Naturforscher, der ruhige und scharfe Beobachter, der sich hier zeigt; ähnliche Vorzüge werden seinen grossen Werken aus dem Gebiet der beschreibenden Naturwissenschaften nachgerühmt. Auch unter den folgenden Antiquaren ist keiner ihm auch nur nahe gekommen. Boissard, der einige Jahre später in Rom studierte, hat das Beste was er an museographischen Notizen in dem ersten Bande seiner *urbis Romae topographia* (1597) mittheilt gradezu von Aldrovandi entlehnt; Pighius Beschreibung der belvederischen Statuen im *Hercules Prodicius* (S. 393 ff.) steht in den römischen Abschnitten dieses wunderlichen Buches vereinzelt da. Eigenthümlich ist es aber doch, dass in jenem selben Jahre 1550 der Niederländer Hieronymus Kock seine Ansichten römischer Ruinen zeichnete; dass 1551 Lionardo Bufalinis grosser Plan der ewigen Stadt erschien; dass eben in jenen Jahren Antoine Lafrérie sein *speculum Romanae magnitudinis* in fliegenden Blättern allmählich herausgab, Pighius mit seinen gelehrten Freunden und geistlichen Gönnern (Card. Carpi u. s. w.) jenen Schatz von Zeichnungen anlegte, welcher uns in der Koburger und der Berliner Handschrift zum grössten Theil erhalten ist, Fulvio Orsini und Onufrio Panvini ihre antiquarischen Arbeiten förderten, Pirro Ligori seine unglaubliche Thätigkeit im Abzeichnen, Abschreiben und Fälschen von Inschriften entfaltete, Martin Smetius endlich zum erstenmale mit voller Sachkenntnis und musterhafter Akribie epigraphische Studien betrieb. Es sind die glänzenden Anfänge archäologischer Studien in Rom, welche wir in allen diesen Arbeiten zu verzeichnen haben, nachdem die fast ununterbrochene Reihe grossartiger Antikenfunde mit Paul III einen vorläufigen Abschluss erhalten hatte. Wie lebhaft das allgemeine Interesse diese wissenschaftliche Thätigkeit begleitete, beweisen ja auf das Deutlichste die vier Auflagen, welche binnen sechs Jahren Aldrovandis Katalog im Gefolge des herzlich schwachen Buches von Lucio Mauro erlebte. Ihre Ergänzung fanden sie dann bald in den Kupferwerken Lorenzos della Vaccaria und Giambattistas dei Cavalieri, welche auf lange hinaus eine Anschauung der antiken Herlichkeiten Roms weiteren Kreisen vermittelten. —

Ich füge noch eine Bemerkung über den Schleifer hinzu, die allerdings auf Beobachtungen aus dem Jahre 1861 zurückgeht. Damals war durch vielfachen Verkehr mit dem Bildhauer und trefflichen Marmorkenner Siegel, in Athen sowohl wie in Rom, mein Blick für die Unterschiede der Marmorarten einigermaassen geübt, ich habe aber keinen Augenblick angestanden den Marmor jener Statue für griechisch zu halten, wofür ihn ja auch Dütschke (S. 17 Anm. 30) erklärt. Ich habe ihn mir als einen sehr feinkörnigen, schwach gelblichen, durchsichtigen und leise glimmernden Marmor beschrieben, und hinzugefügt, dass er mit dem Material des sterbenden Galliers im Capitol und der ludovisischen Galliergruppe völlig übereinstimme. Von Brunns neuerdings (1872 in Meyers allg. Künstler-Lexikon II, 108) ausgesprochenen gleichen Ansicht war mir damals, soweit ich mich erinnere, nichts bekannt; jedenfalls beruhte mein Urtheil auf eigener Prüfung. Wenn also die Galliergruppen, wie Siegel vermuthet (Kinkel S. 80), aus Marmor von Phurni sind, so wird dasselbe für den Schleifer gelten müssen, der somit seinem Material nach in das Gebiet des pergamenischen Reiches fallen würde. Mit den Gallierfiguren schien ferner auch mir die Arbeit, soweit sie nicht deutliche Spuren moderner Ueberarbeitung aufweist, am meisten vergleichbar; desgleichen die

[12]) Eine Analogie bietet der Anonymus Morellianus, welcher in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts Gemälde oberitalienischer Sammlungen katalogisierte.

gemässigte Glätte der Oberfläche in den weniger zugänglichen Theilen, welche von der hässlichen modernen Politur der offener daliegenden Partien sehr verschieden ist. Aehnliche naturalistische Details wie an den Gallierstatuen finden sich auch hier, z. B. das Häutchen zwischen Daumen und Zeigefinger der rechten Hand, die Nägel der Fusszehen mit ihrem hohen Rande. Ja auch das in der That ungewöhnliche steife Mäntelchen von lederartigem Stoff findet seine nächste Analogie in dem steifen Mantel des ludovisischen Galliers, ja wohl auch in dem schweren Stoffe des Gewandes seiner Frau; an dem Mantel der letzteren ist es auch seltsam, wie er nicht von der rechten Schulter, sondern mitten aus dem Halse heraus vorn herabfällt. Das Allerauffälligste aber am Mantel des Schleifers, der längs dem Rücken abstehende Rand, ist eine moderne Ergänzung, aus verschiedenem Marmor ausgeführt, während die Unterarme und Hände wohl zerbrochen, aber in den alten Stücken wieder zusammengesetzt und dann überarbeitet sind. Damit stimmt Baldinuccis von Reumont (S. 12) angeführtes Zeugnis überein, dass Ercole Ferrata nach der Ueberführung der Statue nach Florenz (1677) nur „einige kleine Gewandstücke, die an der Rückseite fehlten“ zu ergänzen gefunden habe.

Diese Prüfung äusserer Merkmale wird, so hoffe ich, dazu beitragen den Glauben an den antiken Ursprung des Schleifers zu befestigen. Wie vortrefflich er dem Gegenstande und seinem künstlerischen Charakter nach in die Entwicklung der späteren griechischen Kunst sich einfügt, ist in einer archäologischen Zeitung unnöthig auszuführen.

III. ZWEI MADRIDER MARMORKÖPFE.
(„Ares Soter“. „Pherekydes“.)

Hübner hat in seiner Beschreibung der antiken Bildwerke in Madrid no. 123 eine genaue Besprechung der interessanten Marmorbüste eines behelmten Jünglings mit der Aegis auf der linken Schulter geliefert, welche bald darauf von Stark (sächs. Berichte 1864 Taf. 1) als „Ares Soter“ herausgegeben und gelehrt erläutert worden ist. Die Herkunft, welche Hübner nicht zu ermitteln wusste, ergibt sich aus einer Bemerkung Viscontis (*opere varie* I, 197 Anm. 2): *Di più sembra che sia stata attribuita* (l'Egida) *anche a Marte, se pur Marte, siccome io credo, si rappresenta nel busto singularissimo d'un giovin guerriero galeato coperto dell' Egida l'omero sinistro, appartenente alla insigne collezione di S. E. il sig. Cav. d'Azara. Winckelmann, che l'avea veduto presso lo scultore Bartolommeo Cavaceppi, era d'opinione che fosse questi il giovin Telemaco insignito di quel distintivo per denotare la protezion di Minerva, interpretazione ingegnosa, ma non confermata da nessuna espressione dell' Odissea, nè sostenuta da verun esempio o confronto.* Wichtig ist es hieraus zu erfahren, dass Azára, dem die Madrider Sammlung bekanntlich einen bedeutenden Schatz theilweise sehr interessanter Büsten verdankt (Hübner S. 19 ff.), dies Stück von Cavaceppi erworben hatte. Denn dadurch erhält der schon von Hübner verglichene „durchaus ähnliche Kopf“, welchen Cavaceppi in seiner *raccolta* II, 21 als Mars hat abbilden lassen, ein erhöhtes Interesse. Nach Hübner war an dem Madrider Fragment „der Kopf abgebrochen, gehört aber unzweifelhaft zum Bruststück“. Vergleicht man jedoch diesen Kopf und Hübners eingehende Bemerkungen mit der Abbildung bei Cavaceppi, so scheint es mir kaum zweifelhaft, dass letzterer nicht zwei Repliken des gleichen Kopfes besessen hat, sondern dass beide Köpfe identisch sind. Die grössere Rundlichkeit im Umriss des Gesichts bei Cavaceppi, verglichen mit Starks Abbildung, hat ihren Grund in dem verschiedenen Standpunkt der Aufnahme; die rundere Nase beruht, wenn nicht auf einer Manier des Stiches, vielleicht auf einer älteren Ergänzung. Im Uebrigen stimmt Alles überein: die Form des Helmes mit der ziemlich flüchtigen Andeutung des Nasenschirms und der Stelle der Augen; das kurzgelockte Haar, das an der rechten Wange tiefer herabreicht und kaum in den ersten Flaum übergeht; die dicke Unterlippe und das kleine, rundliche Kinn; die viel zu hoch stehenden Ohren. Auch die Grösse stimmt, denn die Differenz zwischen Cavaceppis „*palmi* 3. 2“, d. h. etwa 0.70 M., mit Hübners 0.80 M. ist durch das

höhere Bruststück des Fragments in seinem jetzigen Zustande gegenüber der bei Cavaceppi wiedergegebenen Ergänzung verursacht.

Die Zusammengehörigkeit des behelmten Jünglingskopfes und des Körperfragments mit der Aegis dürfte also doch nicht ganz so unzweifelhaft sein wie Hübner meinte; jedenfalls erscheint eine erneute Untersuchung am Original als nothwendig, ehe man diesem „Telemachos“ „Perseus“ „Achill“ „Ares“ oder „Ares Soter“ einen festen Platz im archäologischen Hausrath einräumt. Cavaceppi könnte ja allenfalls zu einem bereits früher in seinen Besitz gelangten und von ihm restaurierten Kopfe durch einen merkwürdigen Zufall nachträglich das zugehörige Bruststück mit der Aegis erhalten und nun eine neue Restauration vorgenommen haben; wie er selbst Aehnliches von einem Jünglingskopfe (II, 43) und von dem kolossalen Nerva im Vatican (II, 51) zu berichten weiss. Aber wahrscheinlich ist eine solche Annahme doch durchaus nicht. Wenn nun der Kopf, in dessen künstlerischer Schätzung ich viel mehr mit Dilthey (rhein. Jahrb. LIII, 38 f.) als mit Hübner übereinstimme, immerhin einen Ares darstellen mag (obwohl er von anderen Aresköpfen recht erheblich abweicht), so muss für das Fragment des Körpers mit der Aegis die Beziehung auf Ares vorerst ganz unsicher bleiben. Seine mageren dürftigen Formen passen gar wenig zum stürmischen kräftigen Kriegsgott. Ebenso wenig etwa zu einem jugendlichen Zeus, wie sich einer aus Utica im Leidener Museum (I, 59) befindet, nackt bis auf die den linken Arm mit der Schulter bedeckende Aegis (Janssen *Mon. van het Mus. van Oudheden te Leyden* S. 6 f. *Grieksche en Romeinsche beelden en beeldwerken* Taf. 1. Stark sächs. Ber. 1864 S. 199 f.). Ich möchte am ersten an einen Kaiser mit der Aegis Juppiters denken und an den in den Formen freilich viel kräftigeren Torso von Falerone erinnern (*Mon. dell' Inst.* III, 2. Stephani Apollon Boedromios Taf. 4, 4. 5), oder an die Petersburger Neisosgemme (Stephani Taf. 4, 3); vgl. Overbeck Kunstmyth. II, 247 ff.

Eine Schwierigkeit darf ich nicht unerwähnt lassen. Der zweite Band von Cavaceppis *raccolta* trägt die Jahrszahl 1769 und enthält den Kopf ohne die Aegis; Winckelmann, der 1768 starb, soll bereits das Fragment mit der Aegis bei Cavaceppi gesehen haben. Allein was Visconti von Winckelmann erzählt, kann nur auf mündlicher Tradition beruhen; wenigstens ist es mir nicht gelungen eine gedruckte Aeusserung Winckelmanns darüber aufzufinden, auch nicht in den Briefen, noch auch in Feas Bearbeitung der Kunstgeschichte. Als Visconti seine Abhandlung über den Zulianschen Cammeo mit dem Zeus Aigiochos schrieb (1793), waren seit Winckelmanns Tode fünfundzwanzig Jahre vergangen, so dass auf jene Angabe wohl nicht unbedingter Verlass ist. Ferner hat Cavaceppi die sechzig grossen, zum Theil sehr ausgeführten Stiche seines zweiten Bandes natürlich nicht alle erst im Jahre 1769 anfertigen lassen; um so weniger, da er erst im vorhergehenden Jahre ebenso viele Tafeln als ersten Band herausgegeben und mittlerweile über acht Monate auf seine Reise nach Deutschland verwandt hatte. Vielmehr war, wie er selbst im *avvertimento* des zweiten Bandes andeutet, die Publication von langer Hand vorbereitet — war ja doch eine grosse Zahl der gestochenen Kunstwerke längst in fremden Besitz übergegangen —, so dass also die fragliche Tafel füglich gestochen sein konnte, ehe die neue Restauration erfolgte. Aehnlich steht es mit den beiden vorhin genannten Tafeln. II, 43 lautet die Unterschrift *Di questa testa nel 1769 si è trovata la statua, che la stò risarcendo.* Der neue Fund fiel also in das Jahr der Herausgabe des Bandes, die bereit liegende Platte ward aber nichtsdestoweniger publiciert. Beim Nerva-Torso II, 51 steht unterhalb der Einfassung *È stata trovata per la via fra S. Gio. e S. Croce in Gerusalemme, presentemente si sono trovate le Gambe, e lo stò restaurando essendo Collossale circa palmi 12, cosa veramente rara.* Bei einer Anzahl anderer Tafeln endlich ist, da seit Anfertigung der Platte der gehoffte Verkauf des Originals nicht stattgefunden hatte, zu der ursprünglichen Inschrift nachträglich, wie man an der dunkleren Schwärze im Druck erkennt, die Notiz *per vendere* (II, 14. 17. 30) oder *per vendersi* (II, 36) hinzugefügt worden. —

Benndorfs Zweifel (Gött. gel. Anz. 1870 S. 1568), ob die Inschrift ΦΕΡΕΚΥΔΗΣ unter dem bekannten alterthümlichen Kopf (Hübner no. 176) wirklich gefälscht sei, erledigt sich durch die bei Fea *Storia* III, 416 wiederholte Abbildung in Guattanis *Monumenti ant. ined.* 1784, *Maggio* Taf. 2, wo die Inschrift noch fehlt, und durch Guattanis Bemerkung S. XXXI: *Taluno sospetta che possa appartenere a Ferecide maestro di Pittagora. La prova n'è l'antichità dello stile che combina a meraviglia con l'antichità del soggetto. Se ciò basta, lo giudichi il publico letterato.* Aehnlich drückt sich Fea aus (III, 471). Dass mit dem *taluno* Azára selbst gemeint ist, zeigt derselbe Fea II, 97 Anm. *c*.

IV. ΣΙΔΗΡΟΥ ΚΟΛΛΗΣΙΣ. ARISTONIDAS.

Im 57sten Hefte der rheinischen Jahrbücher werden von „Th. B." zwei enggedruckte Seiten (179—181) der funkelnagelneuen Entdeckung gewidmet, dass H. Brunn in der Geschichte der griechischen Künstler I, 29 und Ernst Curtius in seiner griechischen Geschichte I, 441 sich geirrt haben, wenn sie in Glaukos Erfindung der σιδήρου κόλλησις die Erfindung der B r o n z elöthung erblickten. Bereits im Jahre 1857 hatte Overbeck in der Geschichte der griechischen Plastik I, 181 Anm. 8, sodann 1863 Semper im Stil II, 511 (vgl. I, 380 Anm.), beide wie billig in einer einzigen Zeile, Brunns Versehen berichtigt. Auch in Bursians Artikel über griechische Kunst (allg. Encykl. I, 82) S. 406, in Schnaases Geschichte der bildenden Künste II², 125, in Lübkes Geschichte der Plastik I², 74, sogar in Rebers Kunstgeschichte des Alterthums S. 276, überall steht das Richtige zu lesen. Man darf daher wohl fragen, ob es wirklich noch ein so dringendes Bedürfniss war jenen „weit verbreiteten Irrthum ein für allemal zu beseitigen", und ob eine lokale Fachzeitschrift wie die rheinischen Jahrbücher mehr Aussicht auf das Gelingen dieses grossen Unternehmens bietet, als jene weitverbreiteten Handbücher.

Inzwischen hat Curtius in dieser Zeitung oben S. 37 f. seine Ansicht dahin präcisiert, dass Glaukos zuerst die Vereinigung zweier Eisenstücke durch Zusammenschweissen (in der griechischen Geschichte I⁴, 516 f. war nur vom Löthen die Rede gewesen), sodann die schwierigere Erzlöthung vermittelst eines Bindemittels erfunden habe; das einfachere Verfahren habe bei Herodot 1, 25 und Pausanias 10, 16, 1 den Namen (σιδήρου κόλλησις) für die ganze Erfindung hergegeben, ebenso wie bei den Lateinern *ferruminatio* der Ausdruck für Löthen überhaupt sei.

Ich halte diese Rechtfertigung nicht für zutreffend. Zunächst ist die Analogie aus dem Lateinischen verfehlt, da der Zusammenhang zwischen *ferruminatio* und *ferrum* mehr als zweifelhaft ist, ja die Schreibweise *feruminatio* die bessere zu sein scheint, wie Göppert (über die Bedeutung von *ferruminare* und *adplumbare* in den Pandekten, Bresl. 1869, S. 12 f.) gezeigt hat. Sodann bliebe erst nachzuweisen, dass κολλᾶν im technischen Sinne jemals den Begriff der κόλλα so völlig aufgegeben habe, dass es für das durch blosses Hämmern bewirkte Zusammenschweissen, συγκροτεῖν, gesetzt werden könnte. So lange dies nicht geschehen, ja so lange die Nothwendigkeit einer solchen Erklärung nicht nachgewiesen ist, heisst κόλλησις so gut beim Eisen wie beim Erz „Löthung"; dass es bei der Erfindung des Glaukos sicher diesen Sinn habe, wird sich unten zeigen.

Da hat nun aber Th. B. sicher Recht, wenn er behauptet, die Eisenlöthung setze vorgängige Anwendung der Bronzelöthung voraus. So wenig Schwierigkeit verhältnismässig die letztere bietet, so mühsam ist jene, wie mir mein in diesen Fragen wie Wenige competenter College Prof. Friedr. Rose mittheilt. Er äussert sich darüber folgendermaassen:

„Die Vereinigung zweier Metallstücke durch Löthung geschieht mit Hülfe eines Metalls oder einer Metalllegirung von niedrigerem Schmelzpunkt als dem der Metallstücke. Sie setzt voraus, dass die Luft während des Löthens von der Löthstelle abgeschlossen werde, um die Metalle vor Oxydation zu bewahren. Gestatten nun die Arbeitsstücke wegen ihrer Schmelzbarkeit oder ihrer Grösse kein direktes Einbringen in das Feuer (Bronzegegenstände), so findet das Weichlöthen Anwendung. Dies geschieht mit Hülfe von Zinn (welches einen Bestandtheil der

alten Bronzen ausmacht) oder von zinnreichen Legirungen, und die Erhitzung findet gewöhnlich mittelst des Löthkolbens statt. Zur Abhaltung der Luft bediente man sich früher immer der Harze oder des Baumöls. Dies Verfahren ist nach vorgängiger Verzinnung auch beim Eisen zu gebrauchen, gestattet aber wegen der geringen Festigkeit des Lothes kein Hämmern oder weiteres Verarbeiten der gelötheten Gegenstände. Man wendet deshalb für diesen Zweck die Hartlöthung an, die mit Hülfe von Kupferlegirungen (z. B. Messing oder Bronze) erfolgt. Eisenlegirungen sind nicht verwendbar. Dabei muss aber der ganze zu löthende Gegenstand ins Feuer gebracht werden; als Mittel zur Abhaltung der Luft können nicht Harze dienen, sondern nur Glaspulver oder Borax."

Offenbar liegt die Schwierigkeit der Eisenlöthung in dem letzterwähnten Umstande, dass die ganzen Objecte ins Feuer gebracht werden müssen. Dies Verfahren erfunden und angewandt zu haben war Glaukos Ruhm. Die Erwägung, dass Eisen als Kunstmaterial bei den Griechen eine geringe Rolle gespielt habe, ist dabei ganz gleichgiltig. Denn die Erwähnung von Glaukos Erfindung knüpft sich nur an ein ganz bestimmtes einzelnes Werk, das *ὑποκρητηρίδιον σιδήρεον κολλητόν, θέης ἄξιον διὰ πάντων τῶν ἐν Δελφοῖσι ἀναθημάτων* (Herod. a. O.), von dem Pausanias (a. O.) ausdrücklich hervorhebt, dass *μόνη ἡ κόλλα συνέχει τε καὶ ἔστιν αὕτη τῷ σιδήρῳ δεσμός*. Also nicht durch Schweissen, wie auch Semper (Stil II, 511) meint, sondern durch Löthen war der Zusammenhalt bewirkt. Da ferner der silberne Kessel, den dieser Untersatz zu tragen bestimmt war, als gross (*μέγας*) bezeichnet wird, so muss dies auch vom Untersatz gelten, wodurch denn bei der oben berührten Procedur das Kunststück um so grösser war. Die Hartlöthung in vollem Feuer aber war nöthig, um das Eisen noch weiter verarbeiten und alle jene Ornamente, *ζῳδάρια καὶ ἄλλα τινὰ ζωΰφια καὶ φυτάρια*, darauf eiselieren zu können, welche Hegesandros Bewunderung erregten (Athen. 5, 45 p. 210 C). Von weiteren Anwendungen dieses mühsamen Verfahrens lesen wir nichts; ebenso wenig davon, dass Glaukos Erfindung „eine solche Epoche in der Kunstgeschichte gemacht habe". Die Entwickelung der Metalltechnik bei den Griechen vollzog sich vielmehr an der Bronze. Dass Glaukos auch in diesem Materiale gearbeitet habe, versteht sich bei jener weit grösseren Leistung eigentlich von selbst, auch ohne das späte Zeugniss des Eusebios. Es ist auch höchst wahrscheinlich dass er dabei Bronzelöthung angewandt hat; dass er sie aber erfunden habe, ist weder überliefert, noch an sich wahrscheinlich. Sie wird vielmehr für viel älter gelten müssen und ist vermuthlich aus dem Orient in die griechische Technik herübergekommen, ebenso wie die angebliche Erfindung des Rhökos und Theodoros, der Bronzeguss, nur die Uebertragung einer im Orient längst geübten Technik in den Bereich der griechischen Kunst ist. —

Noch über eine andere vielbesprochene technische Frage verdanke ich Prof. Rose eine Belehrung, ich meine die Nachricht des Plinius (34, 140) über Aristonidas' Athamas: *aes ferrumque miscuit, ut robigine eius per nitorem aeris relucente exprimeretur verecundiae rubor.* Da Roses Ausführung mit der (ihm bekannten) Ansicht Knops bei Overbeck (Gesch. d. griech. Plastik II², 266 Anm. 35) nicht ganz übereinstimmt, sondern der Möglichkeit des von Plinius gemeldeten Resultates etwas günstiger lautet, so theile ich sie hier vollständig mit.

„Durch die chemische Analyse sind in einer grossen Zahl von antiken Bronzegegenständen Eisenmengen nachgewiesen worden, welche bis zu 1½ Procent des Materials gehen. Dieser Eisengehalt verursacht, ähnlich wie ein solcher von Zink, dass die Güsse blasenfreier, härter und zäher werden als solche von eisenfreier Legirung. Der Eisengehalt kann von nicht völlig raffinirtem Kupfer herrühren, aber auch absichtlich zugesetzt sein, da sich das durch Rennarbeit gewonnene Eisen der Alten hierzu sehr gut eignete. Bronzen mit 1—1½ Procent Eisen zeigen aber häufig eine bräunliche Patina, wie eine Durchsicht der Bemerkungen bei E. v. Bibra (die Bronzen und Kupferlegirungen der alten und ältesten Völker, Erl. 1869) ergibt, obwohl eine solche Färbung auch durch andere Umstände hervorgerufen

werden kann. Wuttig (Kunst aus Bronze kolossale Statuen zu giessen, Berlin 1814, S. 8) führt ein Beispiel an, dass Bronze mit Eisengehalt sich in noch nicht zwei Decennien mit einem Ocker bedeckte, der seiner Ansicht nach vorzüglich aus kohlensaurem Eisen (wohl Eisenrost) und Kupferoxyd besteht. Wird mehr als 1½ Procent Eisen zur Bronze zugesetzt, so bleibt ein Theil desselben mechanisch darin vertheilt und die Legirung wird an der Luft bald rostfleckig, da der zwischen Bronze und Eisen entstehende galvanische Strom veranlasst, dass sich das letztere zuerst oxydirt."

Hiernach ist es ganz wohl denkbar, dass Aristonidas seiner Bronze mehr als den gewöhnlichen Procentsatz Eisen zugesetzt und dadurch ein Rosten hervorgerufen hat. Freilich ist der Ausdruck *robigine per nitorem aeris relucente* nicht ganz wörtlich zu nehmen — man denke nur an Plinius Verständnis technischer Vorgänge, wie es sich aus der Notiz über das vierfache Uebermalen von Protogenes Ialysos (35, 102) ergibt —, aber die Hauptsache, das Vorhandensein eines auf technischem Wege bewirkten *vereccundiae rubor,* ist ganz wohl denkbar. Vermuthlich war diese Röthe auf das Antlitz beschränkt, wie ja auch der umgekehrte, durch einen Silberzusatz zur Bronze hervorgerufene Effect der Todesblässe in Silanions Iokaste sich nur auf das Gesicht erstreckte (Plutarch Tischgespr. 5, 1, 2). Bei stückweisem Giessen der Statuen hat das ja keine Schwierigkeit.

V. PHIDIAS TOD.

Sauppes tief einschneidende Untersuchung über das Scholion zu Aristophanes Frieden V. 605, welches Philochoros Angaben über Phidias Process und das megarische Psephisma enthält (Gött. Nachr. 1867 S. 173 ff.), ist mir so einleuchtend erschienen, dass ich ihr Resultat nebst seinen Consequenzen, die Sauppe vielleicht noch nicht einmal scharf genug gezogen hatte, in meinen Parthenon (S. 38 f. 266) einfach aufnahm. Ich halte dies auch jetzt noch für richtig, nachdem von zwei Seiten Modificationen der in der Hauptsache ja ganz unanfechtbaren Darlegung vorgeschlagen worden sind. Bei dem Interesse des Gegenstandes für die Geschichte des grössten griechischen Künstlers lohnt es sich wohl diese abweichenden Ansichten zu prüfen; wobei es geeignet erscheint die Worte des Scholiasten nach Sauppes Interpunktion voranzuschicken.

Φιλόχορος ἐπὶ Θεοδώρου ἄρχοντος ταῦτά φησι "καὶ τὸ ἄγαλμα τὸ χρυσοῦν τῆς Ἀθηνᾶς ἐστάθη εἰς τὸν νεὼν τὸν μέγαν, ἔχον χρυσίου σταθμὸν ταλάντων μδ', Περικλέους ἐπιστατοῦντος, Φειδίου δὲ ποιήσαντος. καὶ Φειδίας ὁ ποιήσας, δόξας παραλογίζεσθαι τὸν ἐλέφαντα τὸν εἰς τὰς φολίδας, ἐκρίθη· καὶ φυγὼν εἰς Ἦλιν ἐργολαβῆσαι τὸ ἄγαλμα τοῦ Διὸς τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ λέγεται, τοῦτο δὲ ἐξεργασάμενος ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἠλείων", ἐπὶ Πυθοδώρου, ὅς ἐστιν ἀπὸ τούτου ἕβδομος, περὶ Μεγαρέων εἰπὼν ὅτι καὶ αὐτοὶ κατεβόων Ἀθηναίων παρὰ Λακεδαιμονίοις, ἀδίκως λέγοντες εἴργεσθαι ἀγορᾶς καὶ λιμένων τῶν παρ᾽ Ἀθηναίοις κ. τ. λ.

E. Curtius beschränkt in der vierten Auflage seiner griechischen Geschichte (II, 822) das erste Citat aus Philochoros auf den einen Satz *καὶ τὸ ἄγαλμα — Φειδίου δὲ ποιήσαντος.* Der ganze Bericht über Phidias Anklage, seine Auswanderung nach Elis und seinen Tod durch die Eleer gilt ihm nicht als philochoreisch, sondern als ein „späterer Zusatz", von welchem zu Philochoros wieder zurückgegangen werde mit den Worten *ἐπὶ Πυθοδώρου, ὅς ἐστιν ἀπὸ τούτου ἕβδομος, περὶ Μεγαρέων εἰπών* u. s. w.

Das Scholion bezieht sich bekanntlich auf die Worte des Dichters *Φειδίας πράξας κακῶς* und auf den auffälligen Zusammenhang, welchen Hermes dort zwischen Phidias Misgeschick und dem megarischen Psephisma aufstellt, während beide Ereignisse sechs Jahre aus einander fielen. Scheiden wir aber nach Curtius Ansicht den „späteren Zusatz" aus, so ist nicht abzusehen, was das erste Citat aus Philochoros bezweckt, da die blosse Aufstellung der Parthenos doch alles Andere eher als ein *πρᾶξαι κακῶς* des Meisters ist. Die Beziehung auf letzteres liegt erst in den auf die Anklage und ihre Folgen bezüglichen Sätzen. Diese können also nicht später zugesetzt, sie könnten höchstens ein

gleichzeitiger Zusatz des Scholiasten sein, indem er etwa eine ihm anderweitig bekannte Nachricht durch das Citat aus Philochoros nur chronologisch fixieren wollte. Allein auch eine solche Annahme ist unstatthaft, da das zweite Citat aus Philochoros grammatisch sich nicht an die eingefügten Sätze, sondern direct an die Einführungsworte des ersten Citats anschliesst: *Φιλόχορος ἐπὶ Θεοδώρου ἄρχοντος ταῦτά φησι, ἐπὶ Πυθοδώρου, ὅς ἐστιν ἀπὸ τούτου ἕβδομος, περὶ Μεγαρέων εἰπὼν κ. τ. λ.* Bei Curtius Auffassung wird das *ἀπὸ τούτου* nach so langem Zwischensatz unverständlich, Philochoros als wieder eintretendes Subject durch nichts angedeutet, das *εἰπών* ganz constructionslos, und der neue Satz bleibt ohne Verbum. Nothwendig gehören also die von Curtius angefochtenen Worte zum Citat aus Philochoros. Dies kann auch nicht etwa bei *ἐκρίθη* geschlossen haben; denn, abgesehen von der auch in diesem Falle sich wiederholenden Constructionslosigkeit des Satzes mit *εἰπών*, gehört auch die Erwähnung des Exils und des Todes des Phidias in der Fremde in den Zusammenhang des Scholions, um den Gedanken an ein etwa später eingetretenes *πρᾶξαι κακῶς* des Künstlers in Athen auszuschliessen. Sieht es denn aber überhaupt einem „späteren Zusatze“ ähnlich, dass Phidias nicht etwa von dem Golde, sondern *τὸν ἐλέφαντα τὸν εἰς τὰς φολίδας* veruntreut habe? Mit Recht hat E. Petersen (arch. Zeitg. 1867 S. 24 f.) geltend gemacht, dass nach Ausdruck und Inhalt Alles für diese Angabe als die authentische spricht, namentlich auch die Schlauheit der Anklage, da das Elfenbein sich nicht abnehmen und genau controlieren liess; daher hier dem Künstler eine Rechtfertigung unmöglich war und er eine Verurtheilung befürchten musste, während in der gewöhnlichen Erzählung die Abnehmbarkeit des Goldes dem Meister dazu dient seine Unschuld darzuthun.

Als philochoreisch hat denn auch, wie Sauppe (S. 182) bereits bemerkt hat, die ganze Erzählung derjenige Scholiast aufgefasst, dessen Umschreibung des älteren Scholions nur im Venetus enthalten ist. Seine Misverständnisse und Uebertreibungen beweisen zugleich, *quid distent aera lupinis*. Denn er setzt an die Stelle des Elfenbeins *τὸ χρυσίον ἐκ τῶν δρακόντων τῆς χρυσηλεφαντίνης Ἀθηνᾶς*, macht aus dem *ἐκρίθη καὶ φυγών* ein *καταγνωσθεὶς ἐζημιώθη φυγῇ*, und aus dem blossen *ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἠλείων λέγεται* wiederum ein *καταγνωσθεὶς ὑπ᾽ αὐτῶν ὡς νοσφισάμενος ἀνῃρέθη*, letzteres bekanntlich in Uebereinstimmung mit späteren Rhetorenübungen.

Wenn somit der ganze oben ausgeschriebene Wortlaut des Scholions aus Philochoros entnommen ist, so hat dieser überhaupt nur das eine Misgeschick des Phidias in Athen gekannt, den Process wegen Unterschlagung von Elfenbein, welcher unmittelbar auf die Aufstellung der Parthenos (438) folgte. Denn hätte er von einem späteren Process gewusst, wie er von neueren Gelehrten für das Jahr 432 angenommen und mit einer gänzlich unbezeugten Generalrechenschaftsablage des Perikles nach Vollendung der Propyläen in Verbindung gebracht wird, so würde natürlich der Scholiast diese Thatsache zur Erläuterung des *πρᾶξαι κακῶς* angeführt haben. Damit wäre für ihn sowohl, wie für Trygäos und den Chor jeder Grund weggefallen, sich über Aristophanes Zusammenstellung zu wundern; freilich zugleich auch der Scherz des aristophanischen Hermes, der siebzehn Jahre später (421) mit dichterischer Freiheit Phidias Process mit den bekannten Ereignissen von 432 so überraschend zusammenbringt. Auf die chronologischen Schwierigkeiten, die der Ansetzung des angeblichen späteren Processes im Archontenjahr des Pythodoros (432/1) entgegenstehen, hat schon Sauppe (S. 179 f.) hingewiesen; ebenso darauf, dass Philochoros Bericht überhaupt jede spätere Anwesenheit des Phidias in Athen, wo nicht unmöglich, so doch im höchsten Grade unwahrscheinlich macht (S. 185). Denn das Exil, mag es freiwillig oder in Folge eines Urtheilspruches eingetreten sein, benahm dem Künstler die Möglichkeit einer Rückkehr in die Heimat, anders als in Folge einer besonderen Erlaubnis durch Volksbeschluss. Hat Letzteres irgend welche Wahrscheinlichkeit, wenn wirklich gleich darauf eine neue Anklage und der Tod im Kerker erfolgte, wie es gewöhnlich heisst?

Wir haben also die Wahl zwischen Philochoros, nach welchem Phidias im Jahre 438/7 Athen auf immer verlässt, und zwischen der vulgären, durch Ephoros und seine Nachfolger vertretenen Erzählung, welche die Klage wegen Unterschleifs vom Golde der Parthenos dicht vor den Ausbruch des peloponnesischen Krieges rückt. Wem könnte die Wahl schwer fallen? Wer kann an der Richtigkeit der Sauppeschen (S. 188 f.), von C. Müller (*FHGr.* V, 18) noch bestimmter ausgesprochenen Vermuthung zweifeln, dass wie so oft Aristophanes Scherz die späteren Historiker irre geführt hat? Ohne um das frühere Datum von Phidias Process und um sein Exil zu wissen oder sich darum zu kümmern, verknüpften sie die Anklage gegen Perikles Freund allen Ernstes mit dem Ausbruch des grossen Krieges, stellten sie aber zugleich so dar, als ob sie unmittelbar auf die Vollendung der Parthenos gefolgt wäre. Die Abnehmbarkeit des Goldes, die Portraits am Schilde, die Kunde von einer Anklage gegen Perikles wegen Hierosylie (Plut. Per. 32) gaben dann den Anhalt, diese Begebenheit weiter auszuschmücken. In eine ernsthafte Geschichtsdarstellung gehören diese rhetorischen Erfindungen nicht.

Nur in zwei Punkten weiche ich von Sauppe ab. Wenn er (S. 190) meint, Phidias habe schon vor seiner Flucht von Athen einen Ruf nach Olympia erhalten und angenommen, so findet dies in Philochoros Worten *φυγὼν εἰς Ἦλιν ἐργολαβῆσαι ... λέγεται* keine Stütze. Warum sollten auch die Eleer sich nicht erst das Exil des weltberühmten Künstlers, der seit Jahrzehnten, wie es scheint, nur für seine Heimat gearbeitet hatte, zu Nutze gemacht haben? Zweitens aber brauchte Sauppe (S. 192 ff.) sich nicht mit Philochoros Angabe auseinanderzusetzen, dass Phidias in Elis von neuem des Unterschleifes angeklagt worden sei und so den Tod gefunden habe. Das sagt gar nicht Philochoros, sondern nur sein vielfach übertreibender und entstellender Paraphrast. Das Wie und Warum des Todes des Phidias von der Hand der Eleer berichtet Philochoros nicht, es wird uns wohl ewig im Dunkel bleiben. Ja es ist wohl zu beachten, dass Philochoros alle ausserhalb Athens fallenden Ereignisse mit einem vorsichtigen *λέγεται* einführt, während der Process in Athen selbst durch *ἐκρίθη* als thatsächlich hingestellt wird. Es bleibt daher die Frage offen, ob das *ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἠλείων* auf ebenso sicherem Grunde ruht, wie die Anklage und das Verlassen Athens[13]).

Eine zweite Modification der Ansicht Sauppes ist von C. Müller zu Aristodemos Kap. 16 (*FHGr.* V, 17 f.) vorgeschlagen worden. Er behält die alte Interpunktionsweise bei: „...*τοῦτο δὲ ἐξεργασάμενος ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἠλείων ἐπὶ Πυθοδώρου, ὅς ἐστιν ἀπὸ τούτου ἕβδομος*". Hier schliesst für ihn das erste Citat aus Philochoros; dann fährt er fort [*ἐφ' οὗ*] *περὶ Μεγαρέων εἰπὼν* (*scil. Φιλόχορός φησιν*) *ὅτι* „*καὶ αὐτοὶ κατεβόων κ. τ. λ.* Es ist ja an sich ganz wohl möglich, dass Phidias in Elis im Archontenjahr des Pythodoros, also 432/31, starb, und auch die Angabe eines eleischen Ereignisses nach attischer Datierung mag bei Philochoros in der Ordnung sein. Aber jene blosse Möglichkeit wird zu theuer erkauft, wenn an einer Stelle wo nichts auf eine Lücke hinweist die Worte *ἐφ' οὗ* eingeschoben werden, wenn durch die verlangte Wiederholung von *Φιλόχορός φησιν* aus dem vorhergehenden Satze eine kaum noch verständliche Construction entsteht, wenn endlich ein so schwerfälliger Ausdruck künstlich geschaffen wird wie *περὶ Μεγαρέων εἰπών φησιν ὅτι καὶ αὐτοὶ κατεβόων*. Vollends aber widerspräche es wiederum der Tendenz des ganzen Scholions, wenn wirklich für das dem Ausbruch des grossen Krieges vorangehende Jahr ein *πρᾶξαι κακῶς* des Phidias, sei es auch in Elis, aus Philochoros nachgewiesen würde. Dies fiele dann ja ganz in die Nähe des megarischen Psephisma, und die Zuhörer hätten weit weniger Grund sich über die seltsame Zusammenstellung zu wundern. Müllers einziger Grund, der mit *ἐπὶ Πυθοδώρου* beginnende Satz sei mit dem vorigen nicht verbunden, es müsse wenigstens *ἐπὶ δὲ Πυθοδώρου* heissen, ist gänzlich falsch; vielmehr bezeichnet, wie Sauppe richtig bemerkt hat, grade der zusammenhängende

[13]) Petersens Vorschlag *ὑπ' Ἀθηναίων* statt *ὑπὸ Ἠλείων*, von ihm gemacht ehe Sauppes Abhandlung erschienen war, ergibt sich aus meiner ganzen Darlegung als unhaltbar.

Satz *Φιλόχορος ἐπὶ Θεοδώρου ἄρχοντος ταὐτά φησιν ..., ἐπὶ Πυθοδώρου ... εἰπὼν ὅτι κτλ.* ganz scharf den Widerspruch der beiden Philochorosstellen, d. h. der wirklichen Geschichte, mit Aristophanes Worten. Es bleibt also auch hinsichtlich des Wann von Phidias Tod nichts übrig als das Schweigen unserer zuverlässigen Quellen und den ganz willkürlichen Ansatz seitens der Scheinhistorie (Ephoros u. s. w.) zu constatieren.

VI. ZUM TEMPEL VON BASSAE.

Der Tempel des Apollon Epikurios in Bassae bietet bekanntlich eine ganze Reihe ungewöhnlicher Erscheinungen dar. Ich hebe darunter die Orientierung fast genau gegen Norden (182°) hervor, welche durch Nissens Annahme (Templum S. 229 f.), es sei darin der Rest einer älteren, in Italien stäts in Geltung gebliebenen, in Griechenland sonst nicht weiter nachweislichen Orientierungsweise zu erkennen, so wenig genügend erklärt wird, wie durch die Analogie des den chthonischen Gottheiten gewidmeten "dorischen Marmortempels" in Samothrake, der sich ebenfalls gegen Norden öffnet. Sodann die für den attischen Baumeister Iktinos auffällige, die attische Norm um zwei Intercolumnien übertreffende Länge (6 × 15 Säulen). Endlich das besondere Gemach im Grunde der Cella, hinter dem hypäthralen Raum mit den Halbsäulen, deren letztes Paar sich von dem Südgemach schräg gegen das Hypäthron vorschiebt.

Es ist meines Erachtens eine sehr glückliche, alle diese Schwierigkeiten zugleich lösende Vermuthung von E. Curtius (Pelop. I, 330), dass dieses südliche Gemach der Raum eines älteren Heiligthums sei, "welches in den Neubau aufgenommen wurde und in seinen Mafsen nicht beschränkt werden durfte". Nicht bloss nicht in seinen Mafsen, sondern überhaupt nicht in seiner ganzen Anlage. Das zeigt die aus diesem Raume gegen Osten sich öffnende Seitenthür, eine so singuläre Erscheinung bei einem griechischen Tempel, dass sie von den Architekten der französischen Expedition völlig geleugnet ward. Aber mit vollem Recht, wie sich auch jetzt noch an den Spuren erkennen lässt, ist die Thür von Stackelberg (Apollotempel), Donaldson (*Antiq. of Athens, Suppl.*), Cockerell (*Temples of Aegina and Bassae*) angenommen und wesentlich übereinstimmend verzeichnet worden. Offenbar ist es dem Platze nach die alte Thür, welche zu der ursprünglichen nach Osten gerichteten Kapelle führte, und ich möchte vermuthen dass auch das Götterbild in dem vergrösserten Tempel seinen ursprünglichen Platz gegenüber der Ostthür behielt, ausschauend nach Sonnenaufgang und der heimischen östlichen Region. Die schräge Stellung des südlichsten Halbsäulenpaares mit den Wandvorsprüngen dahinter erklärt sich einfach aus dem Bedürfnis, möglichst viel Licht aus dem hypäthralen Raum in jenes Hauptgemach zu leiten und dunkle Ecken zu vermeiden, und weiter aus dem Streben, die sonderbaren Kapitelle dem Eintretenden von der möglichst günstigen Seite, d. h. möglichst von vorn, darzubieten. Ueberhaupt aber hängt die Anlage des Hauptraumes mit seinen Wandvorsprüngen und Seitennischen anstatt eines dreifachen Schiffes mit der Benutzung des vorhandenen Raumes zusammen, etwa wie im Strassburger Münster die Breite des Schiffes durch die Mafse der älteren Theile veranlasst ist. War die Breite der Cella durch die Länge der Kapelle gegeben und musste es erwünscht sein den Blick in diese möglichst frei zu halten, das Mittelschiff also möglichst breit zu bilden, so verbot sich ein dreifaches Schiff von selbst, da die Seitenschiffe allzu schmal, noch schmaler als in Olympia und Pästum, geworden wären. Ferner würde eine freie Säulenstellung bei dem Uebergang aus dem hypäthralen Theil der Cella in den südlichen Bildraum grosse Schwierigkeiten geboten haben. Die Tiefe des Gemaches endlich von Süden nach Norden entspricht ganz genau der Weite zweier äusserer Intercolumnien, also dem Ueberschusse der Tempellänge über die Norm.

So treffend nun jene Vermuthung von Curtius ist, so wenig kann ich ihm zustimmen, wenn er glaubt mit Gewisheit behaupten zu können, "dass es nicht die Beschaffenheit des Felsbodens ist, welche den Baumeister gezwungen hat, von der Regel der

Tempelgründung abzuweichen" (S. 328). Die Behauptung ist gegen Stackelberg S. 36 f. und Le Bas (*Exp. de Morée* II S. 12) gerichtet. Mir schienen diese, als ich 1860 Curtius Angabe an Ort und Stelle nachprüfte, vollständig im Rechte zu sein. Die platte Landzunge, auf welcher der Tempel liegt, schiebt sich von den überragenden letzten Höhen des Kotilion gegen Süden vor. Gegen Osten und Süden fällt sie mit scharfem Rande steil ab, gegen Westen geht sie etwas allmählicher in die eichenbestandene Senkung (*βᾶσσα*) über, welche dem Orte den Namen gegeben hat. An ihrem Ursprunge von erheblicher Breite wird sie gegen Süden bedeutend schmaler. Wenn nun Iktinos hier einen Tempel von annähernd den Dimensionen des vorhandenen in der üblichen Orientierung nach Osten errichten sollte, so standen ihm zwei Wege offen. Entweder legte er das Gebäude auf dem breiteren nördlichen Theil der Terrasse an, wo der Platz wohl dafür ausgereicht haben würde. Dann entfernte er aber seinen Tempel von der Stelle der alten Kapelle, und überdies entzog er ihm den Vortheil den die letztere hatte, von der Spitze des Vorsprungs aus weit hinaus zu schauen über das ganze Messenien bis zum blauen Meere, und auch wiederum von den Bergen von Eira weither sichtbar zu sein. Oder aber der Architekt muste sehr erhebliche Substructionen aufführen, ohne doch den beengenden Eindruck zu vermeiden, welchen die Nähe des östlichen schroffen Abhanges dicht vor dem Eingange des Tempels verursachen muste. Für die bescheidene ältere Kapelle reichte ein solcher Zugang nahe am Abgrund aus, nicht aber für den grossen neuen Prachtbau. Somit blieb nur das Mittel übrig, die Kapelle in ihrer Lage und in ihrer eigentlichen Bedeutung, mit ihrem östlichen Eingange festzuhalten, bei der Erweiterung aber derjenigen Richtung zu folgen, welche das Terrain nicht bloss empfahl sondern erheischte. Statt dies für etwas bloss Aeusserliches zu halten, finde ich darin vielmehr einen neuen Beleg für die am Parthenon wie am eleusinischen Telesterion bewährte Genialität des Iktinos in freier Gestaltung seiner Bauten je nach den vorhandenen Bedingungen, wie sie ihm dort der Zweck jener Tempel, hier die Beschaffenheit des Lokals vorschrieb. —

Vielleicht ist es nicht überflüssig zu bemerken dass das Material des Frieses ganz sicher nicht pentelischer Marmor ist, wie Curtius (S. 330) und Overbeck (griech. Plastik I², 398) für möglich halten. Ellis (*the Elgin and Phigaleian Marbles* II, 181) bezeichnet es als bräunlichen Kalkstein, dem attischen Marmor an Weisse sehr nachstehend. Mir schien es ein gelblich grauer, bisweilen etwas ins Bräunliche spielender grober Marmor zu sein, der vermuthlich irgendwo in der Nähe von Phigalia bricht. Völlig unbegreiflich ist mir Overbecks Urtheil (S. 377), dass die Fragmente der Metopen vom Pronaos im Wesentlichen demselben Stile angehörten wie der Fries. In Ausführung und Formbehandlung sind sie dem Friese weit überlegen, zum Theil fein und sehr gelungen, in der Composition massvoller und ruhiger. Das eine Fragment (*Anc. Marbles* IV Taf. 24, 2) erinnert auffällig an Figuren der Nikebalustrade, deren Feinheit es freilich nicht erreicht. Die Unruhe der reichgewandeten Frau auf einem andern Fragment (ebenda Fig. 3) erklärt sich aus der Situation: ein Gegner, dessen Arm in der englischen Abbildung fehlt, aber bei Stackelberg und danach in der *Expédition de Morée* I Taf. 23, 3 richtig angegeben ist, packt die Frau mit der Hand am Halse; der Daumen ist an der Gurgel, die andern Finger hinter dem Nacken sichtbar. Auch die nicht veröffentlichten kleineren Fragmente zeigen meistens den ruhigeren, gehaltenen Charakter. Jedenfalls legen diese Metopenfragmente eher den Gedanken an attische oder attisch geschulte Arbeiter nahe, als der Fries.

VII. OLYMPISCHE GLOSSEN.

(*Ἐν δεξιᾷ. Ἀκρωτήρια.* Päonios. Metopen. Iphitosgruppe.)

Die Bruchstücke vom Ostgiebel des olympischen Zeustempels, welche wir den erfolgreichen Ausgrabungen des vorigen Winters verdanken, fügen zu alten Schwierigkeiten so viele neue Räthsel hinzu, dass jeder Versuch zur Lösung derselben bei-

zutragen gerechtfertigt sein dürfte. So ist z. B. die Frage aufgeworfen und verschieden beantwortet worden, ob die Worte *ἐν δεξιᾷ τοῦ Διός* und *τὰ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διός* bei Pausanias (5, 10, 6. 7) im Sinne des Beschauers gemeint seien oder ob dabei vom Zeus aus gerechnet werde. Die Entscheidung durch die bisher gefundenen Fragmente kann zweifelhaft sein. Dem aus dem Verhältnis der beiden Flussgötter in den Ecken zu den wirklichen Flüssen entnommenen Argumente[14]) hat man die Annahme entgegengestellt, Pausanias habe die Namen verwechselt [15]). Es bleibt der Sprachgebrauch des Schriftstellers übrig. Was sich aus einer zu diesem Zwecke vorgenommenen raschen Durchsicht, bei welcher hoffentlich wenigstens nichts Wichtiges übersehen ist, ergibt, stelle ich hiermit zusammen [16]).

Wohl am häufigsten stehen die Ausdrücke *ἐν δεξιᾷ* und *ἐν ἀριστερᾷ* (*ἐς ἀριστεράν, ἐς ἀριστερά, ἐξ ἀριστερᾶς, ἐξ ἀριστερῶν*) in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Wege des Periegeten. Meistens wird durch ein hinzugefügtes Participium im Dativ (*ἰόντι, ἀνιοῦσι, παρελθοῦσιν, ἐκτραπεῖσιν* u. s. w.) oder auch wohl im Genetiv (*ἐξιόντων, καταβάντων* u. s. w.) die Beziehung zum Wandernden noch besonders hervorgehoben. Ebendahin zielt der häufige Zusatz *τῆς ὁδοῦ* (*ἐν δ. τῆς ὁδοῦ*), oder auch wohl *τῆς λεωφόρου* (2, 24, 5. 8, 10, 1. 53, 11), welcher bisweilen neben jenem Dativ auftritt (z. B. 2, 24, 2. 8, 10, 1); letzterer gibt dann genauer die allgemeine Richtung oder den speciellen Punkt der Wanderung an. Ja der Dativ ist so formelhaft geworden, dass es 5, 6, 4 heisst *ὁδεύσαντι ... ὀπίσω ἐπ᾽ ἀριστερὰ Σκιλλοῦντος ὄψει ἐρείπια* (vgl. 8, 28, 1). In allen diesen Fällen gilt „rechts“ und „links“ natürlich mit Bezug auf die Richtung der Wanderung. Offenbar ist dies auch der Ausgangspunkt des so häufigen Gebrauchs jener Bezeichnungen grade bei dem Reisebeschreiber. Dies Verhältnis schimmert noch in einer ganzen Anzahl weiterer Beispiele durch, in welchen neben dem auf den Wanderer bezüglichen Dativ, *ἐν δεξιᾷ* oder *ἐν ἀριστερᾷ* mit dem Genetiv einer näheren Lokalbezeichnung verbunden wird, z. B. 8, 16, 1 *τοῦ Γεροντείου ἐν ἀρ.* (nordwärts) *διὰ τῆς Φενεατικῆς ὁδεύοντι* (am Westabhange des Gebirges) *ὄρη Φενεατῶν ἐστὶ Τρίκρηνα καλούμενα*. 9, 19, 2 *Τευμησοῦ ἐν ἀρ.* (gegen Nordosten) *σταδίους προελθόντι* (von Westen her) *ἑπτὰ Γλισᾶντός ἐστιν ἐρείπια*. 9, 24, 3 *Κωπῶν ἐν ἀρ.* (SW.) *σταδίους προελθόντι ὡς δώδεκα* (Hauptrichtung gegen Westen) *εἰσὶν Ὄλμωνες*. 10, 36, 1 *τῆς πόλεως* (Antikyra) *ἐν δεξιᾷ* (südwärts von dem gegen O. gehenden Hauptwege), *δύο μάλιστα προελθόντι ἀπ᾽ αὐτῆς στάδια, πέτρα τέ ἐστιν ὑψηλὴ ... καὶ ἱερὸν ... Ἀρτέμιδος*. In allen diesen Fällen bestätigt ein Blick auf die Karte die Beziehung des Ausdrucks „rechts“ oder „links“ zu der Hauptrichtung des Weges; ohne Zweifel gilt das Gleiche von 9, 23, 2 *ὑπερβάντι* (gegen O.) *τοῦ σταδίου τὰ ἐν δ.* (im S.) *δρόμος ἵππων ... ἐστί*. Endlich kann man hierher noch den nicht seltenen Zusatz *τῆς ἐσόδου* bei *ἐν δ.* oder *ἐν ἀρ.* rechnen (2, 3, 5. 20, 6. 5, 10, 9. 21, 15. 6, 21, 2); denn dass die nähere Bestimmung im Sinne des Eintretenden gemeint sei, beweist 5, 13, 1 *ἔστι τοῦ ναοῦ τοῦ Διὸς κατὰ δεξιὰν τῆς ἐσόδου πρὸς ἄνεμον βορέαν τὸ Πελόπιον*. Wenn das nordwärts belegene Pelopion für den Verfasser rechts vom (östlichen) Eingange des Zeustempels lag, so denkt er sich natürlich diesem Eingange gegenüberstehend.

Zu dem gleichen Resultat führt die Prüfung einer Reihe von weiteren Beispielen des Genetivs ohne Zusatz eines Participiums oder dgl., in denen es uns noch möglich ist Pausanias Ausdruck mit der Oertlichkeit selbst zu vergleichen. So heisst es 1, 22, 4 *τῶν Προπυλαίων ἐν δ. Νίκης ἐστὶν ἀπτέρου ναός*, und 6 *ἔστιν ἐν ἀρ. τῶν Προπυλαίων οἴκημα ἔχον γραφάς*. 2, 17, 1 *Μυκηνῶν ἐν ἀρ. ... ἀπέχει ... τὸ Ἡραῖον*. 4, 34, 2 *Κορώνη ἐστὶ πόλις ἐν δεξιᾷ τοῦ Παμισοῦ* (im Südwesten der Mündung, Paus. kommt vom Norden). 8, 23, 2 *ἐν ἀρ. τοῦ ὕδατος τοῦ λιμνάζοντος* (*ἔστιν ἡ εὐθεῖα*, für den gegen Westen Gehenden im Süden, vgl. 8, 13, 4).

[14]) Petersen Pheidias S. 343. Vgl. Lützows Kunstchronik XI, 491 Anm.

[15]) G. Treu in der National-Zeitung 1876 No. 401 Sp. 4.

[16]) Der Einzige meines Wissens, der über die Bedeutung dieser Ausdrücke bei Pausanias sich ausgesprochen hat, ist Leake *topogr. of Athens* ² S. 324 f. (234 d. Uebers.).

8, 35, 8 *Τρικολώνων ἐστὶν ἐν δ. πρῶτα μὲν ἀνάντης ὁδός* (östlich von der gegen Norden gehenden Hauptrichtung). 8, 44, 7 *τοῦ καλουμένου Χώματος ἐν δ. πεδίον ἐστὶ τὸ Μανθουρικόν* (südlich für den von Pallantion, also von Westen Kommenden). 9, 10, 2 *ἔστι λόφος ἐν δ. τῶν πυλῶν* (östlich) *ἱερὸς Ἀπόλλωνος* (Pausanias kommt von Süden; ebenso 9, 11, 1). 9, 19, 6 *τοῦ Εὐρίπου . . . τῆς τε Δήμητρος ἐν δ.* (südlich, von Mykalessos aus) *τὸ ἱερὸν τῆς Μυκαλησσίας καὶ . . . ἔστιν Αὐλίς*. 9, 22, 5 *τῆς Βοιωτίας τὰ ἐν ἀρ.* (nordwestlich, von Tanagra aus) *τοῦ Εὐρίπου Μεσσάπιον ὄρος καλούμενον καὶ . . . πόλις ἐστὶν Ἀνθηδών*. 10, 35, 1 *ἐς Ἄβας ἀφικέσθαι . . . ἔστιν ἐξ Ἐλατείας ὀρεινὴν ὁδὸν ἐν δ. τοῦ Ἐλατέων ἄστεως* (nach Osten, während die Hauptrichtung nordwärts geht). Ebenso muss es 9, 26, 1 sein: *τοῦ Καβειρίου ἐν δ. πεδίον ἐστὶν ἐπώνυμον Τηνέρου μάντεως*. Bei Kiepert (neuer Atlas von Hellas, 1872, Taf. 5) liegt freilich die tenerische Ebene südwestlich, also links vom Kabeirion und von der Strasse, welche von Theben nach Onchestos führt, indem die letztere, der heutigen Landstrasse folgend, die Ebene in möglichst grader Linie durchschneidet und sich daher weit mehr dem Sphinxberge nähert als dem Bergzuge von *Βάγια*, der vom Helikon ostwärts gegen Theben streicht. Dies ist aber schwerlich richtig. Von den vor dem nordwestlichen Thore Thebens, den *Νήισται πύλαι*, gelegenen Heiligthümern der Themis, der Moiren und des Zeus, und des Herakles *ῥινοκολούστης* waren es 25 Stadien bis zum Hain der Demeter Kabeiria und der Kore, und von hier ungefähr sieben Stadien bis zum Heiligthum der Kabiren (25, 5). Bei diesem schieden sich die Wege rechts nach Onchestos und zur Kopais (26, 1 ff.), und links nach Thespiä, welches etwa 50 Stadien weiter gegen Westen lag (26, 6 *τραπομένῳ δὲ ἀπὸ τοῦ Καβειρίου τὴν ἐν ἀριστερᾷ καὶ προελθόντι ὡς πεντήκοντα σταδίους Θέσπια . . . ᾤκισται*). Noch heute führt der Weg von Theben nach *Ἐρημόκαστρο* (Thespiä) bei *Πυρί* vorbei, um den nördlichen Fuss der nächsten Höhen herum, durch das langgestreckte, einförmige Thal des Thespios (*Καναβάρης*) hin und nimmt etwa vier Stunden in Anspruch (d. h. 80 Stadien, vgl. Ulrichs Reisen u. Forsch. II, 82). Kurz vor dem Eintritt in das Engthal des Thespios zweigt sich die delphische Strasse rechtshin ab. Nehmen wir an dass etwa an diesem Punkte das Kabirenheiligthum lag, nicht aber weiter flussabwärts in der Ebene (wobei ein zweckloser Umweg für die Strasse von Theben nach Thespiä angenommen werden müste), so erhält man als wahrscheinliche weitere Richtung des delphischen Weges den Nordabhang der Höhen von *Βάγια*, so dass also die tenerische Ebene in der That, wie Pausanias angibt, zur Rechten bleibt. Da die ganze Ebene gegen Norden geneigt ist und hier unterhalb des Sphinxberges die stauenden Gewässer sich in einem Sumpfe sammeln, so bot jene Anlage des Weges am Südrande den Vortheil sichreren und trockneren Marsches. Aus dem gleichen Grunde haben sich auch heutzutage alle Ortschaften aus der gänzlich kahlen Ebene auf jene Berglehnen hinaufgezogen.

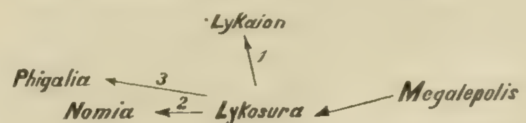
Endlich noch ein paar Beispiele aus der olympischen Altis. 6, 1, 3 heisst es *ἔστιν ἐν δεξιᾷ τοῦ ναοῦ τῆς Ἥρας ἀνδρὸς εἰκὼν παλαιστοῦ*. Die Lage des Heräon nördlich vom Pelopion ist so gut wie sicher. Da nun die ganze Reihe der Siegerstatuen von jenem Ringer Symmachos an bis zum Schluss des sechzehnten Kapitels eine, so weit man aus Pausanias Andeutungen erkennen kann, ziemlich zusammenhängende Folge bildet, die dann folgenden Statuen aber vom Leonidaion (am Hauptthore im Süden oder Westen) zum "grossen Altar" (nordöstlich vom Zeustempel) *τῇ δεξιᾷ* aufgestellt waren (17, 1), so liegt es am nächsten jene der Hauptsache nach *τῇ ἀριστερᾷ*, am nördlichen und östlichen Theile der Altis, aufgestellt zu denken. Sie begannen also vermuthlich nördlich vom Heräon und zogen sich zuerst unterhalb (südlich) der Terrasse mit den Thesauren, darauf längs der Ostmauer des heiligen Bezirks hin. Ist dies richtig, so gilt jenes „rechts“ wiederum vom Standpunkte des Beschauers aus. Ebenso wird demnach 5, 13, 3 zu deuten sein: *κατὰ δὲ τὸν ὀπισθόδομον μάλιστά ἐστιν ἐν δ. πεφυκὼς κότινος*, d. h. ungefähr dem Opisthodom des grossen Tempels gegenüber zur Rechten, also gegen Süden. Endlich 5, 24, 3 *τοῦ*

ναοῦδέ ἐστιν ἐν δ. τοῦ μεγάλου Ζεὺς πρὸς ἀνατολὰς ἡλίου. Diesen hätten wir uns nach der bisherigen Erörterung östlich von der Tempelfront rechts, also im Nordosten zu denken (vgl. oben zu 5, 13, 1), oder, wenn Schubarts Einfügung von *τετραμμένος* hinter *ἡλίου* richtig ist (Philol. XXIV, 572), nur einfach rechts, also im Norden. Damit stimmt es überein, wenn es § 4 von dem Zeus des Mummius heisst *οὗτος ἕστηκεν ἐν ἀρ. τοῦ Λακεδαιμονίων ἀναθήματος* (eben jenes Zeus), *παρὰ τὸν πρῶτον ταύτῃ τοῦ ναοῦ κίονα*, d. h. an der nordöstlichen Ecksäule. Wäre der lakedämonische Zeus am Südosten des Tempels anzusetzen, so käme Mummius Anathem vor die östlichste Säule der südlichen Langseite. Nun ist allerdings die Basis jenes Zeus mit ihrer Inschrift (*δέξο ἄναξ κ. τ. λ.*) acht Schritt südsüdöstlich von der Südostecke zum Vorschein gekommen (s. o. S. 45. 49), aber in ein mittelalterliches Haus vermauert, so dass sich also über ihren ursprünglichen Standort Genaueres daraus nicht schliessen lässt. Andrerseits hat sich grade vor der nördlichen Ecksäule der Ostfront und dem anstossenden Intercolumnium der Rest einer grossen, aus Ziegeln aufgemauerten, mit Quadern verkleideten Basis erhalten, welche füglich zu Mummius Anathem gehören könnte (s. Adler, Ausgrab. zu Olympia I, 18 f.).

Eine weitere Gruppe von Beispielen einer ganz ähnlichen Ausdrucksweise erlaubt keine sichere Entscheidung, jedoch steht, so weit ich sehe, nirgendwo etwas im Wege den Ausdruck im Sinne des Beschauers zu fassen: 2, 22, 1. 24, 7. 35, 10. 3, 14, 7. 15, 2. 17, 5 (*ἐν ἀριστερᾷ, ὄπισθεν, ἐν δεξιᾷ, παρὰ τὸν βωμόν*). 3, 19, 3 (*a sinistra di chi guarda,* Trendelenburg *bull.* 1871 S. 126). 5, 15, 3. 4. 8, 30, 4. 9. 31, 8. 32, 4. 38, 2. 44, 2. 9, 10, 3.

Die bisher betrachteten Beispiele rechtfertigen Leakes Urtheil (Anm. 16), dass Pausanias im Allgemeinen mit "rechts" und "links" sich auf den Standpunkt des wandernden Beschreibers stelle. Er selbst führt zwei Ausnahmen an: 8, 38, 2. 11 und 8, 41, 7. An der ersten Stelle ist vom Lykäon die Rede. Von Megalepolis ist Pausanias westwärts zum Heiligthum der Despoina gewandert, und dann zum westlich darüber aufragenden Stadtberge von Lykosura emporgestiegen (vgl. den Plan *Expéd. de Morée* II Taf. 35, 2. Curtius Pelop. I Taf. 4, und die Ansichten bei Dodwell *Class. Tour* II, 394. *Cyclop. Remains* Taf. 1). Darauf fährt er fort (a. a. O. § 2) *ἐν ἀριστερᾷ δὲ τοῦ ἱεροῦ τῆς Δεσποίνης τὸ ὄρος ἐστὶ τὸ Λύκαιον.* Das Lykäon (*Διαφόρτι*) liegt im NNW. von Lykosura. Müller (Dorier II², 433) nahm nun die Richtung von Megalepolis her, also gegen Westen, als Hauptrichtung an und mass daher Pausanias einen Irrthum bei. Leake (*Morea* II, 313), Ross (Reisen u. Reiserouten I, 38) und Curtius (Pelop. I, 297) denken sich dagegen Pausanias in der Osthalle des Despoinaheiligthums stehend und ins Land hinausblickend, wo dann das Lykäon in der That zur Linken lag. Das gleiche Resultat erreichen wir aber einfacher, wenn wir Pausanias da stehen lassen, wohin er eben gewandert ist, auf der weitausschauenden Felswarte von Lykosura; allenfalls auf dem Rückwege (ostwärts) zum Despoinaheiligthum, um von hier aus gen Norden, also linkshin, zum Gipfel des Lykäon zu wandern. Jedoch ist die erstere Annahme wahrscheinlicher, weil in demselben Kapitel § 11 auch die Lage der *Νόμια ὄρη* (heute *Τετράζι*, genau westwärts von Lykosura) nicht von dem Despoinaheiligthum, sondern von Lykosura aus bezeichnet wird: *τῆς Λυκοσούρας δέ ἐστιν ἐν δεξιᾷ Νόμια ὄρη καλούμενα.* Da die Reihenfolge der von Lykosura aus genannten Punkte folgende ist [17]): Lykäon (NNW.), Nomia (W.), Phigalia (ein wenig nördlicher als W.), so muss Pausanias sich so umgewandt haben, dass der Blick von Norden durch Osten und Süden gegen Westen schweifte; andernfalls müste Phigalia vor Nomia kommen. Bei jener Annahme ist es aber durchaus richtig die Nomia als rechts belegen (von dem gegen S. oder SW. Blickenden) zu bezeichnen, vollends wenn etwa die *Νόμια ὄρη* den langen vom Tetrázi gegen Südosten sich er-

[17]) Eine Andeutung der Lage wird den Text klarer machen:



streckenden Bergzug mitumfassten. Diese Stelle bildet also keine Ausnahme, sondern eine Bestätigung der Regel.

Schwieriger ist die Stelle über die Berge bei Phigalia 8, 41, 7 *περιέχεται δὲ ἡ Φιγαλία ὄρεσιν, ἐν ἀριστερᾷ μὲν ὑπὸ τοῦ καλουμένου Κωτιλίου, τὰ δὲ ἐς δεξιὰν ἕτερον προβεβλημένον ἐστὶν αὐτῆς ὄρος τὸ Ἐλάιον*. Die Lage beider Berge steht fest. Das Kotilion wird durch den Tempel des Apollon Epikurios als das Gebirge im Nordosten der Stadt, das Elaïon durch die Höhle der schwarzen Demeter (*τὸ στόμιον τῆς Παναγίας*) als der Bergzug von Smarlína (*τὸ βουνὸ τῆς Σμαρλίνας*), westlich von Phigalia, bezeichnet (vgl. Ross Reisen u. Reiser. I, 99 Anm. 62. Beulé *études sur le Pélop.* S. 154 ff. *Annali* 1861 S. 57 f.). Der Ausdruck *περιέχεται* beweist ferner, wie Conze und ich an dem zuletzt genannten Orte hervorgehoben haben, dass der ganze Höhenzug, der sich vom Apollotempel südwärts bis zur Neda hinab erstreckt, der Bergzug von Dragóï, den Namen Kotilion trug. Daraus ergab sich uns, dass Pausanias bei jener Angabe nicht, wie Curtius (Pelop. I, 322) meinte, gegen Osten, sondern gegen Süden, nach der Neda zu, den Blick richtete; während, wenn wir bloss den Apollotempel und die Demeterhöhle im Sinne haben, eine Richtung gegen Nordwesten natürlicher erschiene. So sicher nun auch jene Annahme ist, so lässt sich doch aus der Beschreibung des Periegeten keine dahin zielende Andeutung entnehmen. Denn nach der Durchwanderung des weiten Mauerringes der Stadt wendet er sich zum Lymax, dem Flusse von Dragóï [18]), und zu seiner Vereinigung mit der Neda nebst dem Heiligthum der Eurynome, östlich von Phigalia. Wir müssen dies als eine der üblichen Excursionen betrachten, nach welcher Pausanias zur Stadt zurückkehrte, um dann nordwärts (über Gárditza) nach Bassä sich zu begeben. Ueberschaute er nun von dem nördlichen, höchstbelegenen Theile der Stadt diese selbst, so lag in der That das Kotilion links und das Elaïon rechts. Gewis ist das ein lohnender, zur Orientierung einladender Blick (vgl. Leake *Morea* I, 500); aber das Auffällige bleibt doch, dass Pausanias jene Bezeichnungen nicht nach der Hauptrichtung seines Weges wählte, sondern, ohne dies irgendwie anzudeuten, nach dem grade entgegengesetzten Standpunkt auf jenem Aussichtsplatze. Diese Schwierigkeit ist indessen kaum gross genug, um ein Versehen des Periegeten, eine Verwechselung von links und rechts beim Schreiben anzunehmen.

Auf den ersten Blick nicht minder willkürlich ist die Bezeichnung "links" und "rechts" noch an einer andern Stelle angewandt. 3, 22, 3 heisst es *ἐν ἀρ. Γυθίου στάδια προελθόντι ὡς τριάκοντα ἔστιν ἐν τῇ ἠπείρῳ Τρινασοῦ καλουμένης τείχη*, und dem entsprechend 3, 24, 6, wo nach langer Wanderung der Faden bei Gythion wieder aufgenommen wird, *τὰ δὲ ἐν δ. Γυθίου Λᾶς ἐστί*. Da Las südwestlich, Trinasos nordöstlich von Gythion liegt, so muss Pausanias bei jener Bezeichnung sich gegen Osten oder Südosten gerichtet denken. Hier liegt genau derselbe Fall wie bei Lykosura vor; denn unmittelbar vorher befand sich der Perieget auf dem Larysion (*Μαυροβούνι*), dem Berge westlich über Gythion, "von dem man rechts die schroffen Uferklippen der Taygetoshalbinsel und gegenüber das ganze hafenreiche Gestade von Trinasos bis zur Insel Kythera überblickt" (Curtius Pelop. I, 272). Von hier aus also gelten jene Bezeichnungen, und da entsprechen sie völlig der Wirklichkeit. Ebenso ist es zu verstehen, wenn kurz darauf (8, 24, 9) Pausanias *πρὸς θαλάσσῃ ἐπὶ ἄκρας* (dem Vorgebirge von *Ἀγερανός*) einen Tempel der Diktynna erwähnt und sodann bemerkt: *ταύτης ἐν ἀρ. τῆς ἄκρας ποταμὸς ἐκδίδωσιν ἐς θάλασσαν Σμῆνος*, d. h. am Nordfuss

[18]) Curtius bezeichnet auf dem Plane (Pelop. I Taf. 6) und im Text S. 320 und 343 Anm. 29 das unmittelbar östlich von der Stadtmauer befindliche Flussbett als das des Lymax. Dies ist aber eine ganz unbedeutende Wasserrinne, deren Mündung auch keine zwölf Stadien (Paus. 8, 41, 4) von Phigalia entfernt ist. Richtiger erblickt Ross (Reisen I, 98) den Lymax in dem wasserreicheren Fluss von Dragói, und diesen kann auch Curtius nur meinen, wenn er S. 324 die Lymaxquellen links von Dragói erwähnt. Da jenes erstgenannte Rinnsal nur eine geringe Senkung der gesammten Felshöhe von Phigalia bewirkt, deren eigentlicher Rand gegen Osten aber erst durch den Fluss von Dragói gebildet wird, so ist Pausanias Ausdruck *Λύμαξ . . . παρ' αὐτὴν ῥέων Φιγαλίαν* (§ 2) ganz wohl berechtigt. Die Entdeckung der warmen Quellen in der Nähe der Lymaxmündung würde alle Zweifel beseitigen.

des Vorgebirges, von welchem der Blick sich naturgemäss ostwärts gegen das Meer richtet.

Abweichend von den bisher behandelten Fällen sind ein paar Stellen, in welchen "rechts" und "links" auf den Lauf eines Flusses bezogen wird, einerlei ob der Wanderer flussaufwärts oder flussabwärts geht (4, 34, 2. 8, 25, 3. 26, 1. 9, 24, 5). Dieser Sprachgebrauch ist so natürlich und verbreitet, dass er kaum ein Misverständnis hervorrufen kann.

Wiederum ein besonderer Fall liegt 5, 26, 2 vor. Von der figurenreichen Stiftung des Mikythos schlossen sich die grösseren Statuen der Gruppe des Iphitos und der Ekecheiria an (s. u.), *παρὰ δὲ τοῦ ναοῦ τοῦ μεγάλου τὴν ἀρ. πλευρὰν ἀνέθηκεν ἄλλα*. Mit Bezug auf diese heisst es weiter § 7: *πρὸς δὲ τοῖς ἐλάσσοσιν ἀναθήμασι τοῦ Μικύθου ... Ἡρακλέους ἐστὶ τῶν ἔργων τὸ ἐς τὸν λέοντα κ. τ. λ.*, zusammen vier Arbeiten des Herakles. Sodann 27, 1 *τούτων δὲ ἀπαντικρὺ τῶν κατειλεγμένων ἔστιν ἄλλα ἀναθήματα ἐπὶ στοίχου, τετραμμένα μὲν πρὸς μεσημβρίαν, τοῦ τεμένους δὲ ἐγγύτατα ὃ τῷ Πέλοπι ἀνεῖται*. Die letztgenannten Werke standen also längs der Südmauer des Pelopion, nach Süden gewandt, demnach die ihnen gegenüber befindlichen Heraklesthaten und die an sie sich reihenden kleineren Weihgeschenke des Mikythos längs der Nordseite des Zeustempels. Wenn diese nun als *ἡ ἐν ἀριστερᾷ πλευρά* bezeichnet wird, so ist das nicht vom Beschauer aus gerechnet, sondern im Sinne des Tempels, der sein Gesicht so zu sagen gen Osten gewandt hat und dessen linke Seite daher die Nordseite ist. Zu beachten ist aber, dass es sich nicht um einen "links vom Tempel" aufgestellten Gegenstand handelt, sondern um einen Theil des Tempels selbst, wo eine solche Ausdrucksweise durchaus natürlich ist, nach Analogie der linken Hand u. s. w. Wahrscheinlich ist ebenso zu verstehen, obschon der Ausdruck etwas abweicht, was 10, 19, 4 vom delphischen Tempel gesagt wird: *ὅπλα δὲ ἐπὶ τῶν ἐπιστυλίων χρυσᾶ Ἀθηναῖοι μὲν τὰς ἀσπίδας ἀπὸ τοῦ ἔργου τοῦ Μαραθῶνι ἀνέθεσαν, Αἰτωλοὶ δὲ τά τε ὄπισθε καὶ τὰ ἐν ἀριστερᾷ, Γαλατῶν δὴ ὅπλα*. Die gallischen Schilde wären demnach am westlichen und nördlichen Epistyl angebracht gewesen, die persischen am östlichen, und wohl auch am südlichen, da es nicht eben wahrscheinlich ist dass diese besonders weit sichtbare Seite ohne Schmuck geblieben wäre, wenn die nördliche einen solchen erhielt [19]).

Diese Stellen leiten unmittelbar zu denen über, in welchen von Skulpturwerken die Rede ist. Unentschieden wird es beim amykläischen Thron bleiben müssen, ob es vom Gotte oder vom Beschauer aus zu verstehen ist, wenn es 3, 18, 10 heisst *ἀνέχουσιν ἔμπροσθεν αὐτόν, κατὰ ταὐτὰ δὲ καὶ ὀπίσω, Χάριτές τε δύο καὶ Ὧραι δύο· ἐν ἀρ. δὲ Ἔχιδνα ἕστηκε καὶ Τυφώς, ἐν δ. δὲ Τρίτωνες*. Ebenso wenig wird sich Sicherheit gewinnen lassen hinsichtlich der Statuengruppe in der phokischen Bundeshalle 10, 5, 2: *Διὸς ἄγαλμα καὶ Ἀθηνᾶς καὶ Ἥρας, τὸ μὲν ἐν θρόνῳ τοῦ Διός, ἑκατέρωθεν δὲ ἡ μὲν κατὰ δεξιά, ἡ δὲ κατὰ ἀριστερὰ παρεστῶσα ἡ Ἀθηνᾶ πεποίηται*. Denn in den häufigen Zusammenstellungen dieser drei Gottheiten nehmen die beiden Göttinnen bald diesen bald jenen Platz ein, wenn auch Heras Platz zur Rechten, Athenas zur Linken häufiger sein dürfte. Auch 10, 32, 12 weiss ich für die *κλίνη ἐν δ. τοῦ ἀγάλματος* keinen entscheidenden Grund für die eine oder die andere Auffassung anzugeben. Dagegen kommt uns bei der letzten Stelle eine anderweitige Controle zu Hilfe. 10, 37, 1 heisst es von der Artemis bei Antikyra: *ἔργον τῶν Πραξιτέλους* [20]), *δᾷδα ἔχουσα τῇ δεξιᾷ καὶ ὑπὲρ τῶν*

[19]) Ulrichs Reisen u. Forsch. I, 72 weist die Ostseite allein den persischen, die West- und Südseite den gallischen Schilden zu. Letzteres ist vermuthlich richtig, wenn die athenische Widmung wirklich auf die Ostseite beschränkt war. Es lässt sich aber füglich denken, dass zunächst nur die beiden bei der Eigenthümlichkeit des delphischen Terrassenlokals besonders augenfälligen Seiten, die östliche und die südliche, von den Athenern geschmückt wurden. Wären dagegen athenische Schilde nur an der Ostfront angebracht gewesen, und die Aetoler hätten nun diesen Schmuck fortgesetzt, sollte da die Gallierbeute nicht auch noch für die letzte, nördliche Seite ausgereicht haben, auf welche man doch vom Theater und von der Lesche aus blickte?

[20]) Die Vermuthung Bursians (Geogr. v. Griechenl. I, 183, 2, vgl. litt. Centralbl. 1862 S. 516), es handle sich um ein Werk der Söhne des Praxiteles, wird durch Paus. 10, 25, 1 *οἴκημα γραφὰς ἔχον τῶν Πολυγνώτου* nicht empfohlen. Die längst erkannte Lücke vor *ἔργον* dürfte etwa so auszufüllen sein: *ἱερὸν ἐπ' αὐτῆς πεποιημένον ἐστὶν Ἀρτέμιδος· (τὸ δὲ ἄγαλμά ἐστιν τῆς Ἀρτέμιδος) ἔργον τῶν Πραξιτέλους*. (Vgl. zu *ἄγαλμα ἔχουσα* Schubart Philol. XXIV, 578 f.)

ὤμων φαρέτραν· παρὰ δὲ αὐτὴν κύων ἐν ἀριστερᾷ. Diese Statue erscheint auf einer Kupfermünze von Antikyra, von welcher bisher nur zwei Exemplare zum Vorschein gekommen sind. Nachdem zuerst Du Mersan in seinen *médailles inédites,* Paris 1833, zu S. 33 das eine abgebildet hatte, ist es von Neuem von Longpérier in der *revue numismatique* 1843 Taf. 10, 3 publiciert worden, anscheinend mit etwas genauerer Interpretation des ziemlich abgeriebenen Gepräges. Danach erscheint die Münze hier im Holzschnitte wiederholt, nachdem schon Wieseler (Gött. gel. Anz. 1862 S. 579, beklagt hat, dass sie bei den deutschen Kunsthistorikern nicht die gehörige Beachtung gefunden zu haben scheine.



An der Absicht des Stempelschneiders die praxitelische Statue wiederzugeben lässt sich bei der Uebereinstimmung der Attribute, Fackel und Hund, kaum zweifeln. Dagegen gibt die Münze die Fackel der Göttin in die linke Hand, während Pausanias die rechte nennt. Da nun auf der Münze die andere Hand mit dem Bogen bewehrt ist, welcher allein für die linke Hand passt, so ist es klar, dass Pausanias Angabe richtig ist. Die Annahme, dass die Statue etwa halb vom Rücken gesehen wäre, an sich schon nicht eben wahrscheinlich, wird durch den Umriss des Kopfes und die Lage des Köchers hinter der Schulter widerlegt. Vielmehr hat der Stempelschneider, wie dies öfter vorkommt, sein Vorbild nicht vorher umgekehrt. Wir müssen also, um die Statue zu reconstruieren, Links und Rechts durchgängig vertauschen: der Bogen gehört in die Linke, die Fackel in die Rechte, der Hund neben den rechten Fuss. Also ist Pausanias Ausdruck *παρ᾽ αὐτὴν κύων ἐν ἀριστερᾷ* trotz des eben vorhergehenden *δᾷδα ἔχουσα τῇ δεξιᾷ* doch nicht im Sinne der Statue, sondern auch hier in dem des Beschauers gebraucht [21]).

Als Ergebnis der gesammten Zusammenstellung lässt sich aussprechen, dass Pausanias in der Bezeichnung von Oertlichkeiten nach "links" und "rechts" den einzig natürlichen Standpunkt des wandernden Betrachters consequent festhält; dass die wenigen Ausnahmen (bei Flüssen und Tempelseiten) völlig in sich gerechtfertigt sind; dass endlich jene Regel bei der Schilderung von Kunstwerken sich nicht mit gleicher Sicherheit nachweisen lässt, aber wahrscheinlich auch hier befolgt ward. Uebertragen wir dies auf die Stelle, von der wir ausgiengen, so ergibt sich, dass wahrscheinlich Oenomaos mit seinem Gefolge (*ἐν δεξιᾷ τοῦ Διός*) die nördliche, Pelops mit den Seinen (*τὰ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διός*) die südliche Hälfte des Ostgiebels inne hatten. Hiermit stimmt die Lage der Flussgötter in den Ecken überein, Kladeos in der nördlichen, Alpheios in der südlichen, entsprechend der wirklichen Lage der Flüsse selbst (Anm. 14). Diese Anordnung der Flüsse wird endlich völlig bestätigt durch die wiederaufgefundenen Torsen, da derjenige aus der Nordecke in Bewegung und Körperformen ebenso elastisch jugendlich, wie der aus der Südecke rundlicher, matter, ältlicher ist [22]).

Trotz diesem Zusammenstimmen verschiedener Momente hat G. Treu (a. a. O.), mit halber Billigung Milchhöfers (a. a. O. S. 488), die Vermuthung aufgestellt, die beiden Flussgötter seien wohl richtig erkannt, Pausanias aber habe irrthümlich den Kladeos auf Oenomaos, den Alpheios auf Pelops Seite gesetzt, statt umgekehrt; Pelops (links, aber vom Zeus aus

[21]) Das eine Exemplar erwähnt Borrell *Numismatic Chronicle* 1843, S. 124 als aus dem Besitze des Dr. Etienne Garreri in Smyrna in den des Rev. Mr. Arundell, des bekannten Reisenden, übergegangen. Borrells Deutung auf Persephone hat Prokesch-Osten Abh. d. Wiener Akad. V, 255 berichtigt. Das zweite Exemplar gehört der Pariser Sammlung an. Longpérier a. a. O. S. 247 ff. bemerkt nur im Allgemeinen die Uebereinstimmung des Münztypus mit Pausanias Beschreibung. Wieseler a. a. O. S. 579 f. verlegt die Fackel in die Linke, den Bogen — was wohl unerhört sein dürfte — in die Rechte, und lässt den Hund rechts von der Göttin laufen (?), indem er sich zugleich auf die Freiheit der Münzstempelschneider beruft. Sehr richtig benutzt er übrigens das Münzbild zur Widerlegung von Friederichs Meinung (arch. Zeit. 1859 S. 10 Anm. 21, vgl. Bausteine S. 389), dass die Darstellung der kurzbekleideten Artemis der griechischen Kunstblüthe fremd zu sein scheine und erst einer späteren Zeit angehöre.

[22]) Treu a. a. O. (Anm. 15) Col. 2. 3. Milchhöfer "im neuen Reich" 1876 II, 486 ff.

gerechnet) gehöre auf die mit dem Kladeos schliessende Nordhälfte, Oenomaos (rechts vom Zeus, links vom Beschauer aus gerechnet) auf die zum Alpheios hin verlaufende Südhälfte des Giebels. Sehen wir einmal ab von der doch nur für den Nothfall zulässigen Annahme eines solchen Irrthums und von dem was wir über Pausanias Sprachgebrauch ermittelt haben: der einzige Grund für jene Vermuthung liegt darin, dass Pausanias beim Oenomaos einen Helm erwähne, beim Pelops nicht, dass aber die Hauptfigur der Südhälfte deutliche Spuren eines Helmbusches im Nacken aufweise, also nicht der (unbehelmte) Pelops sondern nur Oenomaos sein könne. Mir scheint der Schluss aus Pausanias Stillschweigen über Pelops Helm nichts weniger als zwingend zu sein. Ein Blick auf seine Beschreibung lässt erkennen, dass er in der vorangehenden Schilderung der Oenomaosseite überhaupt viel ausführlicher verfährt, bei der entsprechenden Pelopsseite dagegen sich bloss auf die Nennung der Figuren beschränkt [23]). Hiermit ist das Schweigen über Pelops Helm genügend erklärt, und irre ich nicht, so passt der "jugendlich kräftige Mann, ein blühender Körper in heroisch edler Haltung" (Treus eigene Schilderung) weit besser zum Freier als zum Vater der Hippodameia. —

Die Giebelfelder des Zeustempels mit ihrer ganzen künstlerischen Ausstattung findet Curtius (arch. Zeit. 1875 S. 179) in den *ἀκρωτήρια* der schon so viel besprochenen Inschrift des Päonios wieder. Dass diese gemeint seien, nicht etwa die plastischen Zierden über der Spitze und den Ecken des Giebels, sei an sich klar; überdies spreche Plutarch Cäs. 63 für *ἀκρωτήριον* im Sinne von *ἀετός*, *fastigium*. Letzteres ist richtig. Denn wenn Plutarch sich für das *τῇ Καίσαρος οἰκίᾳ προσκείμενον ... ἀκρωτήριον* auf Livius beruft, so ist uns dessen Ausdruck, was Bötticher und Curtius übersehen haben, noch bei Julius Obsequens 67 (127) erhalten: *Calpurnia uxor somniavit fastigium domus, quod SC. erat adiectum, ruisse.* Ebenso drückt sich Sueton aus (*d. Iul.* 81), ebenso Cicero (Philipp. 2, 110). Ob hier ein plastischer Schmuck inbegriffen sei, ist freilich eine andere Frage. Auch in dem von Brunn (München. Sitzungsber. 1876 I, 340) angeführten Beispiel aus Platons Kritias 9 p. 116 D, wo der etwas barbarisch gestaltete Phantasietempel ganz versilbert ist, *πλὴν τῶν ἀκρωτηρίων*, welche vergoldet sind, gehen meines Erachtens die *ἀκρωτήρια* auf keinen bildnerischen Schmuck, sondern nur auf die Giebelfelder, oder vielleicht gar nur auf deren Bekrönungen. So ist mir auch kein Beispiel erinnerlich, wo *ἀετός* zugleich die Giebelskulpturen, *τὰ ἐν τοῖς ἀετοῖς*, mitbegriffe. Aber mag dies auch der Fall sein, so sehe ich doch nicht ein, was für die Inschrift damit gewonnen ist. Päonios sagt von sich ***καὶ τἀκρωτήρια ποιῶν ἐπὶ τὸν ναὸν ἐνίκα.*** Hat er denn die Giebelfelder mit ihrem plastischen Schmuck gemacht? Nach Pausanias doch nur eines, das östliche, und daran hält auch Curtius fest. Das kann aber der Plural *ἀκρωτήρια* nicht bezeichnen. Somit müsten die Giebelfiguren unter den *ἀκρωτήρια* gemeint sein. Dafür wird sich so wenig ein Beleg finden lassen, wie etwa für *ἀετοί* im gleichen Sinne. Ganz natürlich; *ἀκρωτήριον* ist eine treffende Bezeichnung für den oberen Abschluss des Tempelhauses durch das ganze Giebeldreieck, aber nicht für eine einzelne Statue innerhalb des Giebelfeldes. Es ist wiederum ganz passend für die einzelnen Spitzen auf dem Dreieck, die Sockel mit dem ornamentalen oder figürlichen Schmuck darauf; und so sind ja die *acroteria* bei Vitruv (3, 5, 12. 13) zu verstehen, wie nicht minder die Glosse des Hesychios *ἀκρωτήρια· τὰ ἐπάνω τῶν ναῶν ζῴδια ἀνατιθέμενα. Δωριεῖς.* Diese *ἀκρωτήρια* bestanden am olympischen Tempel bekanntlich über jeder Fronte aus einer vergoldeten Nike (*κατὰ μέσον μάλιστα*[24]) *τὸν ἀετόν*) und aus je einem vergoldeten Kessel an den Ecken. Warum nicht diese von Päonios herrühren [25]), warum er sich in der Inschrift zu

[23]) Bei Erwähnung der Pferde des Pelops (§ 7) muss es doch wohl heissen *καὶ οἱ ἵπποι*, oder vielleicht besser *καὶ ἵπποι δ', δύο τε κ. τ. λ.*

[24]) Was soll hier *μάλιστα*? Da dies bei Pausanias, wenn ich richtig beobachtet habe, stäts "ungefähr" heisst, eine Akroterienfigur aber genau über der Mitte stehen muss, so möchte ich glauben, dass das Wort ein Glossem aus § 6 *κατὰ μέσον πεποιημένου μάλιστα τὸν ἀετὸν* ist. An letzterer Stelle ist es ganz erklärlich, vgl. 8, 45, 6.

[25]) Petersens Meinung (Kunst d. Pheidias S. 349), die

seiner messenisch-naupaktischen Nike nicht dieser Nikebilder nebst ihren ornamentalen Begleitern rühmen soll, gestehe ich so wenig einzusehen wie Schubart (Jahrb. f. Philol. 1876 S. 400). Höchstens könnte man fragen, warum er nicht den Ostgiebel statt der Akroterien genannt habe. Das können wir nicht wissen. Vielleicht weil es sich bei jenem nicht um ein *νικᾶν* handelte; vielleicht weil der Ostgiebel schon vor längerer Zeit, die Akroterien erst kürzlich vollendet waren.

Denn die Akroterien waren doch vermuthlich derjenige Theil des künstlerischen Tempelschmuckes, welcher am spätesten gemacht ward. Ihre Erwähnung auf der Basis der Nike setzt also nicht bloss eine vorgängige Vollendung des ganzen Tempels voraus, sondern erklärt sich auch am leichtesten, wenn jenes *ποιῶν ἐνίκα* sich auf ein Ereignis jüngster Vergangenheit bezog. Daher kann ich Urlichs und Brunn (a. a. O. S. 339) nicht beistimmen, wenn sie bei der Nike an Kriegsereignisse aus den fünfziger Jahren des Jahrhunderts denken. Ueberhaupt sollte ich meinen, dass die Wahl zwischen der Aussage der *Μεσσήνιοι αὐτοί* und der blossen Vermuthung des Pausanias über den Anlass der Widmung nicht schwer fallen kann — wenn man nämlich unter jenen nicht mit Schubart (a. a. O. S. 398) eine zufällig mit Pausanias vor dem Bilde zusammentreffende Gesellschaft beliebiger messenischer Fremden versteht, sondern in der Angabe der "Messenier selbst" ein sei es aus dem Munde der Exegeten, sei es aus der Litteratur geschöpftes Zeugnis über die historische Tradition der Messenier hinsichtlich dieses stattlichen Siegesdenkmals erblickt. Irre ich nicht, so verwickelt Pausanias' eigene Vermuthung nur in Schwierigkeiten. Er dachte allem Anschein nach, wie Urlichs erkannt hat, an die von ihm selbst (4, 25) erzählte Unternehmung der kürzlich in Naupaktos angesiedelten Messenier gegen Oeniadä, bald nach 455. Gelang es ihnen auch trotz heldenmüthiger Anstrengungen nicht, die eroberte Stadt auf die Länge gegen die Akarnanen zu halten, so konnte die Eroberung selbst doch wohl den Anlass zur Errichtung einer Nikestatue geben. Aber unmöglich konnte das die Nike sein, welche wir jetzt kennen, die in Kühnheit der Erfindung und Freiheit der Durchführung weit über Phidias hinausgeht, und überdies durch ihre Inschrift sich als später erweist als die Akroterien des Tempels. Oder aber wir denken mit Curtius an die Streifzüge im dritten und vierten Jahre des peloponnesischen Krieges. Bei der ersten halfen vierhundert Messenier dem Phormion die politisch unzuverlässigen Bürger aus Stratos und einigen kleineren Plätzen Akarnaniens vertreiben, an Oeniadä wagte man sich gar nicht (Thuk. 2, 102). Im nächsten Jahre zog Asopios auf Bitten der Akarnanen an der Spitze der letzteren und einer kleinen athenischen Flottenabtheilung gegen Oeniadä ohne allen Erfolg, ausser dass die Akarnanen das Land verwüsteten; von einer Theilnahme der Messenier ist diesmal gar nicht die Rede (Thuk. 3,7). Wo ist da für die Messenier und Naupaktier ein Anlass gegeben, eine Nike zu errichten, und noch dazu eine so stattliche, prunkende? Auch ganz abgesehen davon, dass wie Urlichs bemerkt hat, bei dieser Gelegenheit die Akarnanen auf Seiten Athens, folglich auch der Messenier, standen, dass wir also, wenn Pausanias diese Begebenheiten meinte, ihn eines Irrthums in der Nennung der Feinde zeihen müssen. Damit fällt auch die von Curtius aufgestellte vermittelnde Combination, und es bleibt allein die Angabe der *Μεσσήνιοι αὐτοί* übrig. Es war keineswegs ein unbedeutender Antheil, welchen die Messenier an der Einnahme Sphakterias hatten, denn dem Anführer ihrer kleinen Schaar Komon gelang ja, als der letzte Kampf ins Stocken zu gerathen drohte, die Umgehung der lakedämonischen Stellung, welche den endlichen Sieg entschied (Thuk. 4, 36. Paus. 4, 26, 2). Für die Messenier selbst aber war

Worte auf dem goldenen Schilde unterhalb jener Nike *ναὸς μεν φιάλην χρυσέαν ἔχει* bezögen sich auf die beiden *λέβητες* über den Ecken, widerlegt sich durch den Singular, wie durch das Wort *φιάλη*. Letzteres bezeichnet vielmehr den Votivschild selbst, auf welchem die Inschrift steht; wie denn ja die kleinen Schilde an Gürteln (Herod. 4, 10, gewöhnlich falsch erklärt) oder an militärischen Decorationen von ihrer Form ganz bezeichnend *φιάλαι* heissen, s. O. Jahn Lauersf. Phalerä S. 2 f. Der Schild mit dem Gorgoneion versah am olympischen Tempel die Stelle eines Apotropaion (Curtius Pelop. II, 56), wie die ebenso verzierten *clupei* oder *ἀσπιδίσκια* an den Phalerä.

die Folge des Sieges, dass sie sich in Pylos, in der alten Heimat, festsetzen und von hier aus ihre Todfeinde belästigen konnten (Thuk. 4, 41). Dieser Sieg war so glänzend und muste dadurch dass er auf messenischem Boden erfochten war den Messeniern so besonders am Herzen liegen, dass das weit über die meisten Denkmäler der Altis emporragende Bild der hoch in Lüften schwebenden Nike einen durchaus passenden Ausdruck dafür bot. Die Statue ward aber nicht privatim von jener kleinen Abtheilung messenischer Freibeuter die bei Sphakteria mitgewirkt hatte (Thuk. 4, 9) errichtet, sondern sie war, wie die Inschrift zeigt, das von der messenisch-naupaktischen Gesammtgemeinde gewidmete officielle Denkmal. Es ist erklärlich, wenn auch nur Mitglieder ihrer einen, der messenischen Hälfte den Sieg hatten erringen helfen, dass doch die gesammte Bürgerschaft gern an dem Ruhme und dem diesen verkündenden Monumente theilhatte. Somit ist die Nike des Päonios das Seitenstück zu der ehernen Nike, welche die Athener aus gleichem Anlass auf ihrer Burg errichteten (Paus. 4, 36, 6).

Mit der Beziehung der Nike auf die Eroberung von Sphakteria (425) ist freilich Brunns Combination über Päonios' olympische Thätigkeit und Tod vor Phidias' dortiger Ankunft unvereinbar. Sie ist aber überhaupt, wie ich meine, auf gar schwachem Fundament aufgebaut. Die Stilverwandtschaft der Metopen mit den erhaltenen Resten "nordgriechischer Kunst" bildet die dünne Stütze für das ganze Gebäude. In diese stilistische Untersuchung einzugehen bin ich für jetzt ausser Stande, da mir die dafür nöthigen guten Nachbildungen nicht zu Gebote stehen. Wenn aber Päonios als an den Metopen betheiligt S. 320 nur noch fragweise auftritt, so soll sein Einfluss auf ihre Entstehung S. 337 nicht länger zweifelhaft sein können, weil er aus der thrakischen Stadt Mende gebürtig war, seine Heimat also im Bereich der nordgriechischen Kunstschule lag, deren Eigenthümlichkeit Brunn in den Metopen wiederfindet. War denn nicht Mende eine Stadt des attischen Bundes? Und lag es für einen Mendäer so fern in der damals glänzendsten Schule der Kunst, in Athen, seine Bildung zu holen? Aber das ist nur eine Möglichkeit gegen die andere gestellt; mit Sicherheit darf man dagegen angesichts der neuen Funde behaupten, dass die Metopen von den Statuen des Ostgiebels und gar von der Nike, also von den allein sicher beglaubigten Werken des Päonios, gänzlich zu trennen sind [26]). Es lässt sich kaum ein schärferer Gegensatz denken, als der zwischen den gehaltenen, strengen, mehr oder weniger archaisch gefärbten, stilistisch in ihrer Art ganz vollendeten und völlig in sich einheitlichen Metopen, und jenem dürftigen, ziemlich unerquicklichen Naturalismus, der den meisten Giebelfiguren eigen ist, welcher am westlichen Parthenongiebel schon vorbereitet, aber durch stilistische Zucht zu den grossartigsten Leistungen entwickelt, hier ins Kraut geschossen zu sein scheint, und dabei in mehr als einem Motiv an die athenischen Vorbilder erinnert, die der Künstler, fast durchweg unglücklich, zu überbieten versucht. Was den Metopen und den Giebelstatuen gemeinsam ist, sind äussere technische Dinge, von Newton (*Times* 15. Apr. 1876 S. 7, vgl. Lützows Kunstchronik XI, 493) trefflich aus der Vorbildung der eleischen Arbeiter erklärt; innerhalb ihres altgewohnten Stils durchaus ihrer Aufgabe genügend, zeigen sie sich völlig unfähig den Intentionen einer ganz anderen Kunstweise die angemessene Erscheinungsform zu leihen. Und nun gar die Nike, an der auch die Ausführung den Antheil des Meisters selber deutlich verräth! Wo ist in diesem kühnen Fluge, wo in diesem prächtig wallenden, feinen Gewande auch nur eine Spur, welche an die noch halb gebundenen Bewegungsmotive der Metopen, an die naiv ungeschickten Gewänder der Athena oder der Hesperide erinnerte? Man kann gradezu sagen: war der Thraker Päonios, der Schöpfer der Nike und des Ostgiebels, wirklich ein Zögling jener "nordgriechischen Kunstschule", so war entweder diese ganz

[26]) Vgl. G. Treu Nat.-Zeitung 1876 No. 430. Mit Brunn stimmt wesentlich überein Sidney Colvin *Academy* 1876, 29. April S. 408 ff. 14. Okt. S. 390. Vorsichtiger vergleicht Newton (*Times* 15. Apr. 1876 S. 7) weniger den Stil der Metopen und Giebelfiguren mit einander, als dass er bei beiden den gleichen Widerspruch zwischen Erfindung und Ausführung findet. Ob dies für die Metopen wirklich in gleichem Maſse gilt, ist mir freilich sehr zweifelhaft.

anders beschaffen als Brunn sie schildert, oder der Zögling hatte sich unter der mächtigeren Einwirkung attischer Kunst gänzlich von ihr losgesagt. —

Ueber die früher vielbestrittene Stelle welche die Metopen am Tempel einnahmen ist jetzt wohl aller Streit geschlichtet. Da die Ausgrabungen festgestellt haben, dass der Opisthodom nicht wie beim Parthenon in einem geschlossenen Gemach (Curtius Pelop. II, 60) sondern nur in einer zweisäuligen Vorhalle bestanden hat [27]), so können die Worte 5, 10, 9 *ὑπὲρ τοῦ ὀπισθοδόμου τῶν θυρῶν* nur auf die vergitterten Intercolumnien dieser Halle gehen. Vielleicht ist demnach einige Zeilen vorher *ὑπὲρ μὲν τοῦ προνάου πεποίηται τῶν θυρῶν* zu schreiben, statt *τοῦ ναοῦ*, da letzterer Ausdruck ein Missverständnis nahe legen würde und im Folgenden (vgl. Kap. 12) immer zwischen *ναός* und *πρόναος* unterschieden wird. Die Ausgrabungen haben ferner ergeben, dass E. Petersens Versuch (Arch. Zeit. 1866 S. 258) die bei Pausanias überlieferte Fünfzahl der östlichen Metopen zu retten und dem Geryones hier wie am "Theseion" zwei Metopen zuzuweisen [28]) irrig war, und dass Müller (zu Völkels arch. Nachl. S. 75) Recht hatte den Ausfall des Kerberos zu vermuthen. Gegen Petersen sprach schon, wie dieser selbst nachträglich bemerkt hat (Kunst d. Pheidias s. 345 Anm. 2), der von den Franzosen gefundene Ueberrest der Metope, welche Geryones und Herakles vereinigt zeigt (*Expéd. de Morée* I, 75, 1. Clarac II, 195bis, 211 E). Indessen ist diese Erklärung nicht unbestritten geblieben [29]). Um so erwünschter ist es, dass sich jetzt auch ein Stück des Kerberos gefunden hat. Die Vertheilung der Metopen, die früheren Thaten auf der Rückseite, die späteren auf der Vorderseite, entspricht übrigens ganz der Anordnung des Parthenonfrieses, dessen Darstellung ja auch im Westen beginnt und im Osten ihr Ziel erreicht. Dadurch kommen die äusserlich reicheren (Diomedes, Geryones, Atlas) auf die Vorderseite; dass für die Eleer die Reinigung ihres Landes zu den bedeutsamsten gehörte und deshalb sogar an den Schluss des ganzen Cyclus gestellt ward, ist leicht erklärlich. Die Einfügung der Reliefplatten in das Triglyphon der Cella muste natürlich stattgefunden haben, ehe der Bau nach oben weiter fortschritt. Damit sind die Metopen als ältester Theil der Tempelskulpturen auch äusserlich erwiesen. —

Auf die Besprechung der Metopen folgt bei Pausanias (5, 10, 10) die Erwähnung der Iphitosgruppe: *τὰς θύρας δὲ ἐσιόντι τὰς χαλκᾶς ἔστιν ἐν δεξιᾷ πρὸ τοῦ κίονος Ἴφιτος ὑπὸ γυναικὸς στεφανούμενος Ἐκεχειρίας*; dann kommt das Innere der Cella [30]). Natürlich kann unter den *θύραι* nur dieselbe Thür verstanden werden, wie die eben vorher genannte, die Thür zum Pronaos; denn der Zusatz *τὰς χαλκᾶς* würde eine etwanige Bronzethür der Cella selbst nicht von der bronzenen Gitterthür des Pronaos zu unterscheiden geeignet sein. Die feststehende Bedeutung von *ἐσιόντι*, nicht *ἐσελθόντι* [31]), nöthigt weiter dazu, die Iphitosgruppe nicht, wie es vielfach geschieht, in dem Pronaos, sondern vielmehr im äusseren Säulenumgang anzunehmen, vor der rechten (nördlichen) Säule. Dies bestätigt sich durch zwei weitere Stellen. Erst nachdem Pausanias die Beschreibung des Zeusbildes und des Purpurteppichs beendigt hat, wendet er sich zu den *ἀναθήματα ὁπόσα ἔνδον ἢ ἐν τῷ προνάῳ κεῖται* (5, 12, 5). Von diesen gehören mit Sicherheit in den Pronaos die unterlebensgrossen Bronzerosse der Kyniska: *ἑστήκασι δὲ ἐν τῷ προνάῳ τοῖς ἐσιοῦσιν ἐν δεξιᾷ*, d. h. wenn man in die (eben besprochene) Cella treten will zur Rechten, denn sonst würde

27) Ausgrab. zu Olympia I S. 18, vgl. Blouet *Expéd. de Morée* I Taf. 65. Bötticher in Erbkams Zeitschr. für Bauwesen 1853 S. 38.

28) Aehnlich dachte Clarac II, 1, S. 557 an zwei Metopen für die Reinigung des elischen Landes.

29) Clarac II, 1, S. 565 möchte lieber an Diomedes denken. Indessen scheint mir der zweite Schild unverkennbar, und vor dem Original ist mir kein Zweifel an der Deutung auf Geryones aufgestiegen.

30) Für Pausanias Genauigkeit ist es bemerkenswerth, dass die jetzt deutlich nachweisliche Lage der Treppen am Eingang der Cella, wie in Pästum, und nicht, wie Bötticher (Zeitschr. f. Bauwesen 1853 S. 36) annahm, am Ende neben dem Bilde, von E. Petersen (Jahrb. f. Philol. 1872 S. 291 Anm. 5) bereits aus Pausanias Worten *πρόσοδος δι' αὐτῶν (τῶν στοῶν) ἐπὶ τὸ ἄγαλμά ἐστι* geschlossen worden war. Auch Blouet (*expéd. de Morée* I Taf. 65) hatte die Treppen neben den Eingang verlegt.

31) E. Curtius arch. Zeit. 1875 S. 53 f. Derselbe hatte schon Pelop. II, 110 Anm. 60 daraus für unsere Stelle den richtigen Schluss gezogen.

es *ἐσελθοῦσιν* heissen müssen [32]). Ich bezweifle nicht dass es dies verhältnismässig grosse Weihgeschenk ist, welches den auffälligen Mangel an Symmetrie im Mosaikfussboden des Pronaos veranlasst hat; in der Nordwestecke ist auf dem französischen Plan die Spur eines marmornen Unterbaues verzeichnet, welchen bereits Blouet mit jener Gruppe in Verbindung gebracht hat [33]). Hätte die Iphitosgruppe im Pronaos gestanden, so ist nicht abzusehen, warum Pausanias sie von den *ἀναθήματα ὁπόσα ἐν τῷ προνάῳ κεῖται* getrennt haben sollte.

Die andere Stelle steht 5, 26, 2 *τὰ δὲ ἀναθήματα Μικύθου πολλά τε ἀριθμὸν καὶ οὐκ ἐφεξῆς ὄντα εὕρισκον, ἀλλὰ Ἰφίτου μὲν τοῦ Ἠλείου καὶ Ἐκεχειρίας στεφανούσης τὸν Ἴφιτον, τούτων μὲν τῶν εἰκόνων ἔχεται τοσάδε ἀναθήματα τῶν Μικύθου, Ἀμφιτρίτη καὶ Ποσειδῶν τε καὶ Ἑστία· Γλαῦκος δὲ ὁ ποιήσας ἐστὶν Ἀργεῖος. παρὰ δὲ τοῦ ναοῦ τοῦ μεγάλου τὴν ἐν ἀριστερᾷ πλευρὰν ἀνέθηκεν ἄλλα κ. τ. λ.* Dazu gehört weiter unten (§ 6) *πλησίον δὲ τῶν μειζόνων ἀναθημάτων Μικύθου, τέχνης δὲ τοῦ Ἀργείου Γλαύκου, Ἀθηνᾶς ἄγαλμα ἕστηκε . . . παρὰ δὲ τὴν Ἀθηνᾶν πεποίηται Νίκη κ. τ. λ.* An die Iphitosgruppe also "schlossen sich an" die drei grösseren Statuen, welche Mikythos geweiht hatte, und wiederum in deren Nähe stand eine Athena des Nikodamos, ein Anathem der Eleer, und daneben eine ungeflügelte Nike (Athena Nike?) von Kalamis, von den Mantineern gestiftet. Es ist unmöglich alle diese Statuen mit im Pronaos unterzubringen, auch abgesehen davon dass sie dann an der vorhin besprochenen Stelle hätten erwähnt sein müssen. Wenigstens die ersten drei Statuen sind vielmehr wie die Iphitosgruppe selber im östlichen Säulenumgang aufgestellt zu denken. Die von Pausanias ausdrücklich hervorgehobene räumliche Trennung der drei grösseren Statuen des Mikythos von den vielen kleineren, welche nach der obigen Erörterung (S. 167) längs der Nordseite des Tempels aufgereiht standen, lässt es ferner wenn auch nicht grade nothwendig, so doch wahrscheinlicher erscheinen, dass jene in dem südlichen Theile des Umganges standen; wogegen das *ἔχεται Ἰφίτου καὶ Ἐκεχειρίας* schwerlich eingewandt werden kann. Nun sind an den beiden aufgefundenen Kolossaltorsen, welche man mit der Hestia und dem Poseidon zu identificieren geneigt ist (Ausgrab. zu Ol. I Taf. 13—15), die Rückseiten flach abgearbeitet und mit einem viereckigen Loch versehen, welches auf Befestigung an einem Hintergrunde hinweist; ja nach einer von Herrn Dr. Treu mir mitgetheilten Beobachtung R. Schönes zeigen die Rückseiten sogar eine leichte Aushöhlung, welche also auf eine Aufstellung vor einer Säule schliessen lässt. Da es zwei so bearbeitete Figuren sind, so genügt nicht die eine noch disponible Südsäule des Pronaos, sondern man muss die äusseren Säulen zu Hilfe nehmen. Nun verbindet Pausanias durch durch *τε καί* Poseidon und Hestia enger mit einander, während die zuerst genannte Amphitrite [34]) mehr für sich bleibt. Sollte diese etwa an jener südlichen Pronaossäule als Gegenstück zur Iphitosgruppe (*Ἰφίτου καὶ Ἐκεχειρίας ἔχεται*), die beiden anderen Statuen dagegen an der gegenüber liegenden Seite des Umganges, vor den beiden südlichsten Säulen, gestanden haben? Die Schmalheit des Rau-

[32]) In letzterem Sinne, als eine durch den Zusatz *ἐν τῷ προνάῳ* gemilderte Ausnahme, fasst die Stelle E. Petersen Kunst d. Pheidias S. 345 Anm. 1. Ich sehe keinen Grund, warum nicht Pausanias trotz jenes Zusatzes *ἐσελθόντι* gesagt haben sollte; *ἐν τῷ προνάῳ* steht nur im Gegensatz gegen den *ναός*, in welchem sicher der eben vorher genannte Thronsessel des Arimnestos stand, vielleicht auch der gleich nachher folgende Dreifuss und die vier Herscherstatuen. Denn für letztere bot der Pronaos kaum Platz; auch müste man ihre Standspuren auf dem Mosaik des Fussbodens erkennen. Wenn in § 8 eine Anzahl weiterer Weihgeschenke eingeführt werden als *ἐν τῷ ἐν Ὀλυμπίᾳ ναῷ* befindlich, so kehrt Pausanias mit dieser Wendung wie so oft (z. B. 1, 17, 1. 23, 7. 25, 1. 27, 8) von einer Digression zum Ausgangspunkt zurück. Dadurch wird es also nur wahrscheinlicher, dass wo nicht alle vier Statuen, so doch wenigstens die des Augustus und des Nikomedes in der Cella selbst standen.

[33]) *Expéd. de Morée* I Taf. 63, S. 65. Curtius Pelop. II, 60. Auch bei der Verkleidung des älteren Mosaikfussbodens mit bunten Marmorplatten in römischer Zeit hat man jene Basis geschont.

[34]) Treu hat in der Nat.-Zeitung 1876 No. 430 Col. 7 auf die Abweichungen des Torso von der Hestia Giustiniani im Einzelnen, bei unverkennbarer Stilverwandtschaft, aufmerksam gemacht. Spricht auch das Fehlen des Schleiers nicht unbedingt gegen Hestia (man vgl. z. B. das capitolinische Puteal), so erklärt es sich doch noch leichter bei Amphitrite (vgl. Zoega *BB.* I Taf. 1. Denkm. a. K. II, 7, 76).

mes zwang offenbar zu jener Behandlung der Rückseiten — auch das würde stimmen. Das Unsichere dieser Vermuthung in ihren Einzelheiten entgeht mir nicht, den Platz im äusseren Umgang halte ich aber nach Pausanias Angaben für sicher.

Strassburg. AD. MICHAELIS.

ZU DEN FUNDEN VON OLYMPIA.

(Hierzu Tafel 13.)

I. DIE ANORDNUNG DER STATUEN IM OSTGIEBEL DES ZEUSTEMPELS.

Die beifolgende Tafel giebt einen Versuch, die neu aufgefundenen Statuenreste in den Rahmen des olympischen Ostgiebels einzuordnen, einen Versuch, der sich im wesentlichen an die Ausführungen anschliesst, die ich im Feuilleton der National-Zeitung von 1876 No. 391, 401 und 430 niedergelegt habe. Je eiliger jene Aufsätze niedergeschrieben werden mussten, um einem praktischen Bedürfnisse, der Orientirung des Publicums in der damals eben erst eröffneten Olympia-Ausstellung, rasch entgegen zu kommen, um so mehr freue ich mich der Gelegenheit, auf jenes Thema ergänzend und berichtigend zurückzukommen. Haben jene Aufsätze doch bereits auch in der Presse Zustimmung und Widerspruch erfahren: Milchhöfer (Im neuen Reich 1876, II, S. 481 ff.) ist mir in allem wesentlichen gefolgt, Michaelis, dessen Aufsatz in diesem Heft der Archäol. Zeitung (S. 162 ff.) ich durch die Güte des Verfassers vor dem Druck einsehen durfte, hat gegen einen Punkt, und wol mit Recht, Verwahrung eingelegt.

Jeder Wiederherstellungsversuch hat von der vielcitirten Stelle des Pausanias (V, 10, 6. 7.) auszugehen, die hier zur Bequemlichkeit der Leser von neuem auszuschreiben verstattet sein mag: *Τὰ δὲ ἐν τοῖς ἀετοῖς, ἔστιν ἔμπροσθεν Πέλοπος ἡ πρὸς Οἰνόμαον τῶν ἵππων ἅμιλλα ἔτι μέλλουσα, καὶ τὸ ἔργον τοῦ δρόμου παρὰ ἀμφοτέρων ἐν παρασκευῇ. Διὸς δὲ ἀγάλματος κατὰ μέσον πεποιημένου μάλιστα τὸν ἀετόν, ἔστιν Οἰνόμαος ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς ἐπικείμενος κράνος τῇ κεφαλῇ, παρὰ δὲ αὐτὸν γυνὴ Στερόπη, θυγατέρων καὶ αὕτη τῶν Ἄτλαντος. Μυρτίλος δέ, ὃς ἤλαυνε τῷ Οἰνομάῳ τὸ ἅρμα, κάθηται πρὸ τῶν ἵππων. οἱ δέ εἰσιν ἀριθμὸν οἱ ἵπποι τέσσαρες. μετὰ δὲ αὐτόν εἰσιν ἄνδρες δύο. ὀνόματα μέν σφισιν οὐκ ἔστι, θεραπεύειν δὲ ἄρα τοὺς ἵππους καὶ τούτοις προσετέτακτο ὑπὸ τοῦ Οἰνομάου· πρὸς αὐτῷ δέ κατάκειται τῷ πέρατι Κλάδεος· ἔχει δὲ καὶ ἐς τὰ ἄλλα παρ᾽ Ἠλείων τιμὰς ποταμῶν μάλιστα μετά γε Ἀλφειόν. τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς ὁ Πέλοψ καὶ Ἱπποδάμεια καὶ ὅ τε ἡνίοχός ἐστι τοῦ Πέλοπος καὶ ἵπποι, δύο τε ἄνδρες, ἱπποκόμοι δὴ καὶ οὗτοι τῷ Πέλοπι. καὶ αὖθις ὁ ἀετὸς κάτεισιν ἐς στενόν, καὶ κατὰ τοῦτο Ἀλφειὸς ἐπ᾽ αὐτοῦ πεποίηται. τῷ δὲ ἀνδρὶ ὃς ἡνιοχεῖ* (dafür Sylburg mit Recht: *ἡνιόχει*) *τῷ Πέλοπι λόγῳ μὲν τῷ Τροιζηνίων ἐστὶν ὄνομα Σφαῖρος, ὁ δὲ ἐξηγητὴς ἔφασκεν ὁ ἐν Ὀλυμπίᾳ Κίλλαν εἶναι.*

Aus dieser Beschreibung hat man längst geschlossen, es werde in diesem Giebel der Moment des Opfers vor dem Zeusbilde dargestellt gewesen sein, das nach der Sage dem Wettrennen mit den Freiern vorausgeht (Paus. V, 14, 6), ein Moment, mit dem sich auch sonst die Kunst der Alten beschäftigt hat: wir werden weiter unten Gelegenheit haben einige der einschlägigen Monumente zu erwähnen. Man hat ebenfalls übereinstimmend die Reihenfolge der Gestalten im Giebel und den symmetrischen Aufbau der Gruppe um das Zeusbild in der Mitte herauserkannt: die beiden Heroen mit ihren weiblichen Genossen zu beiden Seiten des Gottes, die sitzenden Wagenlenker vor ihren Viergespannen, die man sich der Mitte zugewandt denkt, die Paare der Hippokomen hinter denselben, end-

lich in den Ecken die langhingestreckten Flussgötter [1]).

Auch uns gilt diese Anordnung als die richtige. Wir wollen demnach in dem folgenden zu zeigen versuchen, dass sich die gefundenen Statuen diesem klaren und einfachen Schema sehr wohl einordnen lassen.

Zu diesem Behufe haben wir eine fast zwei und einen halben Meter grosse Federzeichnung phototypisch im Maasstabe von $^1/_{30}$ der Originale reproduciren lassen. Für die Verhältnisse der Figuren konnte bei der beträchtlichen Grösse der Originalzeichnung mit Hilfe der photographischen Publicationen und unter steter Controlle durch die über den Gypsen genommenen Maasse alle wünschenswerthe Genauigkeit erreicht werden. Anders steht es um die Darstellung des Giebelrahmens selbst: da mir für denselben keinerlei neue Messungen zu Gebote standen, so musste ich mich damit begnügen, die Blouetsche Restauration von der Façade des Zeustempels zu Grunde zu legen (*Expédition de Morée* I. pl. 66). Danach ist die Breite des Giebels im Lichten auf 24,50 Meter angenommen worden. Bei der Bestimmung der Höhe stellte sich die Notwendigkeit heraus, den Giebel um ein weniges, etwa 0,30 M., steiler zu construiren, als dies von Blouet geschehen ist. Es wäre sonst die Figur, welche dem Zeusbilde in der Mitte zunächst gestanden haben muss (G), kaum unterzubringen gewesen, wenigstens wenn die Kopfhöhe aus dem Torso richtig ermittelt ist, und die Ergänzung desselben in der Proportion von sieben Kopflängen (Doryphoros) zugegeben wird. Dass die Gestalt einen Helm getragen haben müsse, werden wir später sehen. Auch die übrigen Figuren zur Linken (A B C) schienen in ihrer Aufeinanderfolge eine solche Erhöhung des Giebels zu empfehlen, da sie sonst ein wenig zu weit auseinander rücken müssten. Der Giebel ist auf diese Weise 3,20 M. hoch geworden. Doch wollen wir auf diese Maasse nicht allzuviel Gewicht legen und bescheiden uns gerne, hier von der Zukunft besseres zu lernen. Von entscheidender Bedeutung sind die zu erwartenden, auf jeden Fall nur geringen Maassdifferenzen für die Reihenfolge der Statuen auf keinen Fall, und nur auf diese kam es uns diesmal an. Genauigkeit in der Aufstellung der Figuren ist ohnehin nicht zu erreichen, so lange neue Messungen fehlen und die grosse Lücke in der Mitte der Giebelgruppe klafft.

Pausanias Beschreibung beginnt in der Mitte der Composition; wir gehen von den Giebelecken aus, in denen der Zwang des Raumes den verschiedenen Möglichkeiten der Aufstellung am wenigsten Spielraum lässt.

Da sind es zunächst die beiden Flussgötter an den äussersten Enden der Composition (A und P), deren Unterbringung in den entgegengesetzten Winkeln des Giebels den ersten und festesten Punkt der Anordnung bildet; ist doch sogar P unterhalb der ursprünglichen Standstelle gefunden und von A wenigstens der Oberkörper nicht weit von derselben vermauert gewesen (cf. den Anhang am Schluss dieses Artikels). Der Unterkörper von A freilich war verschleppt (er ist bei der Nike gefunden, s. Anhang); aber die Zusammengehörigkeit beider Theile, auf die ich zuerst in der Nat.-Ztg. 401, Sp. 2 hingewiesen habe, steht ausser allem Zweifel (siehe die getrennten Hälften in der ersten Auflage von Heft I. der Ausgrabungen von Olympia [Ol. I[1]] Taf. 23 und 28a und die Ansicht des zusammengefügten Ganzen auf Taf. 15 der zweiten Auflage [Ol. I[2]]).

Gesichert scheint ferner auch die Vertheilung der Namen an die beiden Flussgötter. Vergleicht man den anscheinend jüngeren und strafferen derselben (P; Ol. I[1] 22 = I[2] 14) in seiner ungenirten, etwas täppischen Stellung mit den völligeren Formen und der würdigen Wendung seines älteren Genossen A, so scheint sich die Benennung von A als Alpheios, P als Kladeos fast von selbst darzubieten (Nat. Ztg. 401 Sp. 2—3). Und bliebe noch ein Zweifel, so würde er durch die geographische

[1]) Cf. Quatremère de Quincy *Jupiter Olympien* Taf. 11 S. 256. Blouet *Expéd. de Morée* Taf. 66 S. 67. Welcker Alte Denkm. I S. 179 ff. Rathgeber Allg. Encyclop. III, 3 S. 213 ff. Ritschl *Annali* 1840 S. 171 f. Kl. philol. Schritten I S. 796 f. E. Curtius Peloponnesos II S. 57. Olympia Taf. 2. Brunn Gesch. d. gr. Künstler I S. 244 f. Sitzungsber. d. bayer. Akad. 1868 II S. 457. Overbeck Gesch. d. Plastik I[2] S. 245 f. Kunstmythol. II S. 49. Petersen Kunst des Pheidias S. 343.

Lage der Flüsse den betreffenden Ecken des Giebelfeldes gegenüber gelöst (Michaelis in Lützows Kunstchr. 1876 S. 491, Anm.). Zu bemerken wäre daher nur noch, dass die Bearbeitung der Rückseite des Kladeos unterhalb des rechten Hinterbackens darauf hinzuweisen scheint, dass er ziemlich schräg in den Giebel hineingestellt war, so dass er seine ganze Brust dem unterhalb der Giebelmitte stehenden Beschauer präsentirte und an seinem Nebenmann vorbei dem Vorgang in der Mitte zuschaute. Wie ich mir seine Stellung und die Bewegung des Alpheios denke, der sich langsam — ganz wie der Kephissos am Parthenon — gegen die Mitte hin umwendet, mögen die Ergänzungen ungefähr zeigen, welche in verlornen Linien angedeutet sind. Diese Ergänzungen wollen übrigens nur mit den bescheidensten Ansprüchen auftreten: sie dienen hier lediglich dem Zwecke, die Entfernungen der Figuren von einander und ihr Verhältniss zum Giebelrahmen annähernd bestimmen zu helfen, und wollen demgemäss beurtheilt sein.

Mit grosser Wahrscheinlichkeit ergiebt sich auch die Stelle von C (Ol. I[1] 20. 21.) Das Anziehen der Zügel eines Gespannes scheint in der Bewegung dieser Gestalt unverkennbar, besonders seit sie in der hiesigen Gypsformerei auch ihr linkes Bein wiedergewonnen hat (Ol. I[2] 12). Und so trage ich denn auch kein Bedenken, eine linke Hand, die sich vor der Ostfront des Tempels gefunden hat, dieser Gestalt zuzutheilen. Es passen nämlich nicht nur Grösse und Haltung, sondern auch die beiden Oeffnungen in derselben (s. die Oberansicht auf Taf. 13,a), die ich von den beiden Zügelriemen herleite (Nat.-Ztg. 401 Sp. 4 Z.). Sehr wahrscheinlich hat neuerdings Dr. Robert vermuthet, dass das eine, durchgehende Loch auch für das *κέντρον* bestimmt gewesen sei.

Nach Haltung und Attributen würde man also zunächst geneigt sein, an einen von den Wagenlenkern der Helden, an Myrtilos oder Killas zu denken. Aber der Text des Pausanias verbietet dieses auf das bestimmteste. Denn wenn es von Myrtilos heisst: *κάθηται πρὸ τῶν ἵππων,* so ist klar, dass er grade in diesem Augenblick nicht damit beschäftigt gewesen sein kann, die Pferde in dieser Weise zu lenken. Dasselbe ist nach dem Gesetze der strengen Symmetrie, welche nicht nur nach der Beschreibung des Pausanias, sondern auch nach den erhaltenen Resten zu schliessen, die ganze Composition beherrschte, auch für den Wagenlenker des Pelops vorauszusetzen. Dies geht namentlich auch aus der Reihenfolge hervor, in der Pausanias die Gestalten der Pelopsseite aufzählt: Pelops, Hippodameia, der Wagenlenker, die Pferde, zwei Hippokomen, Alpheios. Daraus, dass Pausanias die Wagenlenker, welche er an dritter Stelle, von der Mitte aus gerechnet, nennt, vor den Gespannen sitzen lässt, hat man mit vollem Recht geschlossen, dass die Köpfe der Mitte zugewandt gewesen seien. So sehen wir sie auch im Westgiebel des Parthenon gestellt und das ist auch das künstlerisch angemessenere, wenn doch nicht eine sehr empfindliche Lücke über dem Rücken der Pferde entstehen darf und dieselben nicht unverhältnissmässig klein gerathen sollen.

Standen also die Gespanne mit den Köpfen der Mitte zugewandt und kann unser knieender Lenker nur hinter einem Gespanne Platz gefunden haben, so kann er auch nur einer der Hippokomen sein, und zwar ein Hippokom der linken Giebelhälfte. Denn nur diejenige Seite ist an ihm ausgearbeitet, welche er in diesem Falle dem Beschauer zuwendet; die andre ist kaum angelegt.

Endlich passt er auch hier, d. h. auf der linken Giebelseite hinter den Gespannen, nur für die dritte Stelle von der Ecke aus gerechnet; denn seine Höhe gestattet nicht ihn noch weiter hinein in die Giebelecke zum Flussgotte hin zu schieben.

In der Nähe dieser Stelle (15 Meter östlich von der SO.-Ecke) sind auch wenigstens zwei Theile von ihm gefunden: seine untere Hälfte und sein linkes Knie, letzteres in einer Mauer verbaut. Der Oberkörper war weiter verschleppt: man fand ihn als Bestandtheil einer Mauer c. 21 Meter von der Ostfront entfernt (s. Anhang).

Eine schwer zu lösende Schwierigkeit bleibt bei alledem zurück. Einen Wagenlenker mit den Zügeln in der Hand dächte man sich gerne auch auf

dem Wagen knieend. Dies kann hier schwerlich der Fall gewesen sein. Denn erstens hat sich an dem Torso kein Ansatz eines Wagenstuhls erhalten; und doch kann man kaum annehmen, dass man sich die unnütze Mühe genommen haben sollte, den Wagen aus einem besonderen Stück zu arbeiten, zumal bei dieser Giebelgruppe, in der jede Figur deutliche Spuren hastigster und sorglosester Herstellung trägt. Zweitens scheint das allmählige Ansteigen des Giebels eine Erhöhung der Figur, wie sie durch die Versetzung auf einen Wagenstuhl doch vermutlich herbeigeführt werden würde, zu verbieten. Und drittens wiederholen sich dieselben Schwierigkeiten bei dem Gegenstück unserer Figur in der gegenüberliegenden Giebelhälfte, dem Greise N: auch an ihr fehlt jeder Rest eines Wagens, auch hier sind Haltung und Höhe der Annahme entgegen, dass sie sich auf einem *δίφρος* niedergelassen habe. Bis wir also durch den Fortgang der Ausgrabungen vielleicht eines besseren belehrt werden, scheint nichts übrig zu bleiben, als anzunehmen, dass die Wagen auf beiden Seiten vor C und N standen, oder allenfalls, wie Milchhöfer will (Im neuen Reich 1867 II. S. 489), neben denselben. Den Westgiebel des Parthenon wird man nicht dagegen anführen wollen. Dort hielten die Gespanne gleich neben den beiden Protagonisten in der Mitte; dort hatte man noch so viel Platz, um die Wagenlenkerinnen stehend, wenn auch stark zurückgelehnt, zu bilden und sie wenigstens den einen Fuss auf den Wagenstuhl setzen zu lassen[2]). Hier, wo nicht weniger wie sechs Figuren und ein Götterbild die Mitte füllten und die Gespanne in die Giebelecken zurückdrängten, mochte der Zwang zu jener Aushilfe nöthigen.

Scheint demnach die Aufstellung unseres knieenden Hippokomen gesichert, so ist damit auch der Platz für sein Gegenstück, den Greis N gegeben (Ol. I^1 17. 18 = Ol. I^2 10).

Kaum eine Figur hat mehr Streit erregt, kaum eine entsprach so wenig dem Bilde, das man sich von Art und Kunst der Meister machen zu müssen glaubte, die am Giebel des olympischen Zeus gearbeitet, als dieses Werk. Hat man es doch sogar als ein nicht zugehöriges Stück ganz aus der Giebelgruppe verbannen wollen. Und doch sprechen die Uebereinstimmung in Grösse und Arbeit, besonders der Gewandfalten, die völlige Vernachlässigung der Rückseite, der Fundort vor der zweiten Säule von der NO.-Ecke — also dicht unter seinem ursprünglichen Standplatze, wie wir sehen werden — laut genug für die Zugehörigkeit zum Giebel. Ich habe das an einem anderen Orte ausführlicher darlegen können (Nat. Ztg. 401 Sp. 5 f.) und will hier nur auch das noch hinzufügen, wie deutlich sich in der Stellung die Rücksicht auf die Giebelenge verräth und wie gut sich diese Gestalt zum Gegenstück des knieenden Wagenlenkers C schickt. Und das sollte alles nur ein zufälliges Zusammentreffen sein! Wir gestehen unseren vollen Unglauben dieser Hypothese gegenüber. Sie verdankt ihrer Entstehung wol nur dem ungewohnten Anblick eines Kopfes aus dieser Periode und der Verkennung dessen, dass der Künstler hier eine Figur mit scharf ausgeprägter Charakteristik schaffen wollte, einen kahlköpfigen, etwas fetten Greis. Was demnach nur einer schärferen Individualisirung der Persönlichkeit dienen sollte, hat man für Stilunterschiede genommen.

Die Haltung des Greises wird durch die skizzirten Ergänzungen unserer Tafel erläutert. Ein Stück der Hand mit dem Ansatz des Zeigefingers, welches ich im berliner Abgusse den erhaltenen Handresten an der rechten Wange angefügt habe, findet sich jetzt Ol. I^2 Tafel 11 mit dem Kopf des Greises zusammen abgebildet (cf. dagegen Ol. I^1 Taf. 19,a). Es wird durch dasselbe erwiesen, dass die Hand nicht die linke einer zweiten Person ist, wie es im Text zu Ol. I^1 Taf. 17. 18 heisst, sondern die rechte des Greises selbst, auf die er sein Haupt stützte. Ergänzt man den Arm danach, dessen Ellenbogen nur auf dem rechten Bein geruht haben kann, so zeigt sich, dass dasselbe stark herangezogen gewesen sein muss, etwa wie es unsere Zeichnung giebt. Dann aber erhält man einen Um-

[2]) Warum Michaelis (Parthenon S. 199) und Stephani (*Compte-rendu* 1872 S. 111) die eine der Wagenlenkerinnen (O) für sitzend halten, ist mir angesichts der Zeichnungen Carreys, des Anonymus und des Gypsabgusses der Figur unerklärlich.

riss, der wenigstens in seinem unteren Theil der Silhouette des Hippokomen C auf das beste entspricht.

Und in der That hat auch der Greis das Gegenstück zu C auf dem dritten Platz der rechten Giebelhälfte gebildet. Dass er unterhalb jener Stelle gefunden wurde, habe ich schon erwähnt: und zwar sind alle drei Theile der Figur, Unterkörper, Oberkörper und Kopf an demselben Platze zum Vorschein gekommen; es wäre wunderbar, wenn alle drei Stücke auf ein und denselben Platz hin verschleppt sein sollten. Aber auch ohne diese Fundnotiz würde man ihm seine Stelle im Giebel mit Sicherheit anweisen können. Zu den Wagenlenkern, Myrtilos und Killas, kann er schon seines Alters wegen nicht gehört haben. In die linke Giebelhälfte darf man ihn nicht setzen, da er sonst theilnahmlos in die Ecke blicken würde. Ueberdies ist sein Platz dort durch den rosselenkenden Hippokomen C besetzt, dem er an Grösse fast gleich ist — der Unterschied wird etwa 15 Centim. betragen. Von allen anderen Stellen ist er aber durch Charakter, Haltung und Höhe ausgeschlossen.

Sein Platz im Giebel ist also sicher; mithin hätten wir in ihm den ersten Hippokomen der rechten Seite.

Wie wenig aber scheint sich dieser trübe und sinnend dasitzende Greis dieser Rolle zu fügen. Dass er schwerlich auf einem Wagen gesessen, haben wir bereits hervorgehoben. Aber auch wie er etwa die Zügel eines Gespannes gehalten haben könne, ist nicht recht abzusehen. Zwar ist die Rechte durchbohrt, wie die des Rosselenkers C; also hielt sie wol etwas — die Zügel? ein *κέντρον*? einen Stab? Wir vermögen es nicht zu sagen, ebensowenig wie wir zu entscheiden wagen, ob etwa die aufgestützte Linke zugleich die Zügel gehalten haben könne. Wahrscheinlich sieht uns alles dies nicht aus, um so mehr als *κέντρον* und Stab sehr stark über den Giebelrand vorspringen müssten. Wir würden eher geneigt sein, für unseren Greis unter jenen Gestalten nach Parallelen zu suchen, die beim Auszug des Amphiaraos oder anderer Krieger meist mit den Geberden der Trauer und Wehklage vor den Viergespannen zu sitzen pflegen, offenbar als Repräsentanten der Zurückbleibenden (s. die Beispiele bei Robert *Mon. dell' Inst.* X. Taf. 4/5, *Annali* 1874 S. 88 f.). Auch sie tragen meist einen Stab in der Hand. Eine solche Gestalt mit ihrem trübe sinnenden Ausdruck würde hier in den Zusammenhang der Handlung, in die Umgebung des Landeskönigs Oinomaos, für den das Verhängniss nahe herangekommen ist, sehr wohl passen. Wer aber hielt dann die Rosse? Der Wagenlenker, der vor denselben sass? Wir scheuen, wie gesagt, für jetzt das Wagniss einer bestimmten Entscheidung, und ziehen es vor, neue Funde abzuwarten, da ohnehin das Ergebniss derselben für die Frage des Platzes den diese Figur einzunehmen hat, schwerlich von Belang sein würde.

Schwieriger ist die Frage nach der Stelle, die der kauernde Knabe O ursprünglich im Giebel eingenommen hat. Bei seiner Auffindung nannte man ihn Myrtilos und ich selbst habe früher geschwankt, ob man ihn nicht vielleicht für den Wagenlenker der linken Seite halten könne (Nat.-Ztg. 401 Sp. 5). Allein schon damals habe ich geltend gemacht, dass die fast knabenhaften Formen der kauernden Gestalt gegen diese Hypothese sprächen.

Das grösste Gewicht für die Entscheidung der Frage muss ich jetzt aber auf den Fundort legen. Beide Hälften unserer Figur mit den zugehörigen Bruchstücken sind nämlich zwölf Schritt vor der fünften Säule der Ostfront (von S gerechnet) zum Vorschein gekommen, und zwar genau zwischen dem Greis (N) und dem Kladeostorso (P), von denen klar ist, dass sie noch unterhalb ihres alten Aufstellungsortes lagen (s. den Anhang). Da nun die Maasse des kauernden Knaben für diese Stelle vortrefflich passen, so wird es denn doch überaus wahrscheinlich sein, dass auch er noch auf seiner Fallstelle lag. Es müssten wenigstens sehr triftige Gründe dagegen angeführt werden können, ehe wir uns entschlössen, solchen Thatsachen den Glauben zu versagen.

Aber es ist vielmehr das Gegentheil der Fall; es sprechen auch andere Gründe durchaus zu Gunsten dieser Aufstellung. Zunächst ein ästheti-

scher, den besonders Milchhöfer (Im neuen Reich 1876 II S. 489) geltend gemacht hat: die Figur scheint darauf hin componirt, dass sie dem unter der Mitte des Giebels stehenden Zuschauer ihre rechte Seite zuwende. Dies wird nicht nur durch die gänzlich vernachlässigte Linienführung und Einzelarbeit der linken Seite, sondern auch durch die Form der Basis und die rücksichtslose Abarbeitung der rechten Rückseite wahrscheinlich gemacht. Denn diese wird durch die doppelte Absicht veranlasst sein, Platz für den rechten Schenkel zu schaffen und die rechte Schulter möglichst nahe an die Giebelwand heran zu schieben. Nur so konnte die Drehung bewerkstelligt werden, welche dem Beschauer die günstigere Ansicht der Statue gleichsam entgegen brachte.

Einen zweiten Grund entnehme ich der Vergleichung des westlichen Parthenongiebels. Ich weiss nicht, ob auch schon Anderen die Uebereinstimmung unserer kauernden Figur mit dem hockenden Ilissosknaben daselbst (Michaelis: Parthenon V auf Taf. 7 und 8) aufgefallen ist. Mir scheint sie trotz aller Verschiedenheiten in Bewegung und Motivirung unverkennbar. Wenn wir nun in der anderen Ecke zwischen Kephissos und Alpheios eine noch viel auffallendere Uebereinstimmung angetroffen haben, wenn auch die ganze Composition in ihrer Gegenüberstellung der Gegner mit ihrem Gefolge und ihren Gespannen, mit den Flussgöttern als Abschluss deutlich ihre Verwandtschaft bekundet, werden wir es da für zufällig halten, wenn die ähnlichen Figuren, O im olympischen V im athenischen Giebel, nun auch denselben Platz, den zweiten von der rechten Ecke einnehmen? Wir werden das um so weniger für ein Spiel des Zufalls halten, als ein ähnliches Zusammentreffen auch bei einer dritten Figur wahrzunehmen ist.

Zwischen dem Alpheios und unserem rosselenkenden Hippokomen C haben wir dem arg verstümmelten Torso B (Ol. I² 16,a) seine Stelle angewiesen. So arg dieses Stück auch zugerichtet ist, so viel wenigstens lässt sich aus dem Erhaltenen doch noch erkennen, dass es einem halb sitzenden, halb gelagerten Manne angehört, der das linke Bein untergeschlagen, das rechte Knie emporgerichtet hatte und sich mit dem Körper nach seiner linken Seite hin, der rechten des Beschauers, umwandte, offenbar um nach irgend etwas hinzuschauen. Wir haben also ein Motiv, ganz dem des Kekrops oder Asklepios am Parthenon ähnlich (Michaelis, Taf. 7 und 8 B). Wie die Arme an unserem Torso ursprünglich bewegt waren, wagen wir für jetzt nicht zu entscheiden; so viel aber scheint klar, dass schon in der noch deutlich erkennbaren Bewegung der Gestalt eine Nöthigung liegt, sie in der linken Giebelhälfte unterzubringen. Wenigstens wird man sich ein so ostensibles Sich-Umschauen, zumal bei der Wendung des Unterkörpers grade nach der entgegengesetzten Seite hin, am natürlichsten durch den Hauptvorgang in der Mitte veranlasst denken, auf den sich ja alles im Giebel bezieht. Es ist schwer glaublich, dass eine Gestalt mit so heftiger Drehung in irgend eine Ecke hineingeblickt haben sollte. Und wollte man ihn auch trotzdem in die rechte Giebelhälfte setzen, also etwa an die zweite Stelle von rechts, wohin er seiner Grösse nach passte, so würde er sich hier schon dadurch als unmöglich erweisen, dass dann der Greis neben ihm (N) dieselbe Bewegung der Schenkel in schwer erträglicher Weise wiederholte.

Aber der Torso kann auch kaum einem der Wagenlenker, Myrtilos oder Killas, angehört haben. Bei der Raumnoth einer Giebelecke erklärt sich eine ähnliche Stellung. Welche Rücksicht aber den Künstler an der dritten Stelle von der Giebelhöhe aus gerechnet dazu genöthigt haben sollte die Wagenlenker unter die Pferdeköpfe einzuzwängen und den Pferdebeinen Preis zu geben ist nicht recht einzusehen, ja es ist mir bei der Untersuchung der erhaltenen Pferdebruchstücke sogar sehr zweifelhaft geworden, ob dies überhaupt möglich sein sollte. Jedenfalls würden wir es für viel angemessener halten, dieselben vor die Pferde auf irgend eine Erhöhung hinzusetzen. Sie würden auf diese Weise zwischen den stehenden Gestalten der Hippodameia und Sterope einerseits und den Pferdeköpfen andrerseits sehr wohl vermitteln.

Doch wenn man selbst zugeben wollte, dass jene Unterbringung der Wagenlenker unter den Pferde-

köpfen möglich sei, so würde doch die beträchtliche Breite unserer Figur an jene beiden Stellen zu denken verbieten. Sie würde bei E in eine unliebsame Collision mit den Pferdebeinen gerathen, bei L aber die Aufstellung der Sterope gefährden. Unvergleichlich wahrscheinlicher würde daher immer ihre Einordnung bei B bleiben.

Zwar auf den Fundort darf man sich bei dieser Anordnung nicht berufen. Aus demselben ist für die Aufstellung unserer Figur überhaupt nichts zu lernen, denn sie entstammt jenem Nest von kolossalen Torsen, aus dem die Nike, die sogen. Hestia (Ol. I[1] 13. 14 = I[2] 7), der sogen. Koloss (Ol. I[1] 15 = I[2] 8), der Unterkörper des Alpheios (A[3]) und der Pelops (G) ans Tageslicht gekommen (s. Anhang). Es ist aus diesem Umstand sowol, wie aus der grossen Entfernung und der disparaten Herkunft der Fundstücke sehr wahrscheinlich, dass dieselben hier absichtlich zusammengeschleppt worden sind. Wir sind für die Aufstellung von B also ganz auf die Schlüsse aus der Statue selbst angewiesen.

Dass sich gegen alle übrigen Plätze Einwendungen erheben lassen, habe ich oben zu zeigen versucht; dass die Grösse stimmen würde, diess nachzuweisen werden die Ergänzungen auf unserer Tafel vielleicht noch hinreichen; denn grade hier war es besonders schwierig auch nur ungefähr das richtige zu treffen. Auf eine Wiedergabe der Armhaltung musste so wie so ganz verzichtet werden. Als dritten Grund haben wir geltend zu machen, dass die Figur ein treffliches Gegenstück zu O abgebe, dem kauernden Knaben in der rechten Ecke, dessen Platz uns besonders durch den Fundbericht feststeht. Dies würde freilich mehr hervortreten, wenn er auf unserer Zeichnung ganz richtig stände. Aber ich wurde zu spät gewahr, dass auch hier wie bei O die Rückseite schräg abgearbeitet ist, dass die Figur also mit der linken Schulter dicht an die Rückwand hinangeschoben werden muss. In dieser Verschiebung giebt sich das Motiv der Beine ganz ähnlich, wie bei O, nur in der Gegenbewegung.

Endlich ziehe ich auch hier die entsprechende Figur aus dem Parthenonwestgiebel heran, den Kekrops oder Asklepios: mag diese dort auch den dritten Platz von links eingenommen haben, mag die Bewegung im einzelnen auch anders motivirt sein — auch so noch scheint sie unsere Aufstellung von B zu empfehlen.

Wir hätten unter unseren Giebelfiguren also Anklänge an drei verschiedene Gestalten des westlichen Parthenongiebels, neben auffallender Aehnlichkeit im ganzen Aufbaue der Composition [3]). Sollten diese Umstände, die doch schwerlich für zufällig ausgegeben werden können, nicht geeignet sein die Ueberlieferung zu stützen, dass Paionios den Giebel gefertigt, Paionios, der sich uns durch die Nike unzweifelhaft als ein Glied der attischen Schule erwiesen hat? Sollte die Uebereinstimmung zwischen beiden Compositionen nicht gross genug sein, um zu dem Schlusse zu veranlassen, dass Paionios seinen Giebel im Hinblick auf die Gruppe am Parthenon entworfen, dass jener also jünger sein müsse, als diese? [4]) Ich überlasse das Urtheil darüber den Fachgenossen, um hier noch eine Deutungsfrage zur Sprache zu bringen.

Wenn nun B und O richtig stehen und demnach Hippokomen sind, wie stimmt das zu ihrer Haltung? Was können sie sich mit den Pferden zu schaffen gemacht haben? Ich könnte die Antwort auf diese Frage in Bezug auf B vielleicht ablehnen mit dem Hinweis auf die starke Verstümmelung, die eine Beurtheilung des Motivs dieser Statue für jetzt wenigstens unmöglich mache. Aber über den kauernden Knaben O müsste ich doch Rede stehn. Denn in der That, in welcher Beziehung kann diese Gestalt, deren Gliedmaassen uns doch fast völlig erhalten sind und daher ein Urtheil über Stellung und Bewegung gestatten, in welcher Beziehung kann sie zu den Pferden gestanden haben? Und sie sass noch dazu mit abgewandtem Kopf da, wie der erhaltene Halsansatz zeigt. Hier ist es

[3]) Ich bemerke hierzu, dass ich die von Michaelis vorgeschlagenen Hippokampen nicht für wahrscheinlich halte, dass mir aber der Stephani'sche Reconstructionsversuch im *Compte-rendu* für 1872 (S. 142) völlig undenkbar erscheint.

[4]) Diese Frage wird von Urlichs verneint, wie ich währeno des Druckes aus der Augsb. Allg. Zeitung (vom 29. Dec. 1876. No. 364. S. 5570) sehe.

wirklich schwer, sich irgend eine Handlung zu ersinnen, die ihm ihren Charakter als Pferdewärter wahrte.

Aber steht es denn so über allen Zweifel fest, dass die beiden Gestalten Hippokomen sind? Pausanias freilich sagt es; aber wie sagt er es? Indem er ausdrücklich hervorhebt, dass für dieselben keine Namen überliefert seien (*ὀνόματα μέν σφισιν οὐκ ἔστι*) und als seinen Schluss, seine Vermuthung hinzufügt: *ϑεραπεύειν δὲ ἄρα τοὺς ἵππους καὶ τούτοις προσετέτακτο ὑπὸ τοῦ Οἰνομάου*; und ebenso von den beiden Männern auf der Seite des Pelops: *ἱπποκόμοι δὴ καὶ οὗτοι τῷ Πέλοπι.* Wenn also eine Ueberlieferung nicht vorliegt, wenn die betreffenden Gestalten nach der Ausdrucksweise des Pausanias nicht einmal so ganz leicht als Pferdewärter kenntlich gewesen sein können — denn sonst hätte er sich doch wol bestimmter ausgedrückt — ist da nicht auch für uns das Feld der Vermuthung frei, eben so gut wie für Pausanias?

Und nach welcher Seite unsere Vermuthungen zu suchen hätten, ist unschwer zu sagen. Die Kopfneigung des kauernden Knaben zum Kladeos hin, welche, wie gesagt, durch den Halsansatz völlig gesichert ist, wäre für einen Pferdeknecht immerhin auffallend. Will man darin auch nicht den Ausdruck der Unterhaltung mit dem Flussgotte sehen, so wird man doch zugeben müssen, dass die Gestalt durch diese Bewegung mit P zu einer engeren Gruppe zusammengeschlossen wird, als mit ihrem anderen Nebenmann N, dem Greis, zu dem sie doch, wenn er wirklich Pferdewärter ist, viel enger gehört. Derselbe Einschnitt in der Composition kehrt auf der anderen Seite des Giebels wieder: hier ist er durch den Rücken des Wagenlenkers C markirt.

Sollten nun am Ende wirklich A und B, und andrerseits O und P enger zusammengehören, dann würde man für B und O an verkannte Lokalgötter denken müssen, etwa an Olympos und Kronion oder dergleichen [5]).

Doch nicht voreilig nach Namen zu suchen war hier mein Zweck, sondern lediglich der, zu zeigen, dass sich die vorgeschlagene Anordnung auch halten und erklären lassen würde, selbst wenn es sich als unmöglich erweisen sollte, für die beiden fraglichen Figuren einen Bezug zu den Gespannen zu finden. Wer aber wollte jetzt schon die Möglichkeit durchaus leugnen, dass der Künstler diesen Zusammenhang zwischen Gespann und Wärter durch irgend welche Mittel habe andeuten können, die wir jetzt nicht zu errathen vermögen?

Doch wir kehren nach dieser Abschweifung zu unserer Aufgabe zurück, die vorhandenen Reste weiter zu ordnen.

Auf die Hippokomen folgten beiderseits gegen die Mitte des Giebels hin die Viergespanne der Heroen, von denen im Winter 1875/76 ausser kleineren Splittern, die noch nicht in Abgüssen vorliegen, nur zwei grössere Bruchstücke gefunden worden sind. Ein drittes grosses Stück eines Pferdeleibes und zwei aus einem und demselben Blocke gehauene Pferdehälse haben die Ausgrabungen des letzten Herbstes geliefert.

Wir haben schon oben die Gründe dargelegt, aus denen uns hervorzugehen scheint, dass die Rosse mit ihren Köpfen der Mitte zugewandt standen. Ein Versuch, der bei Gelegenheit der Anfertigung unserer Tafel gemacht wurde, sie bei D und M in den Giebel einzuzeichnen, hat schlagend dargethan, wie vortrefflich sie unter dieser Voraussetzung und unter Zugrundelegung der durch die Bruchstücke gegebenen Maasse den Raum an diesen Stellen füllen. Danach würde das grössere Bruchstück (Ol. I^{2} 16,b) einem Pferde der rechten Hälfte (M) angehören; scheint das Fragment doch an seiner Vorderseite einen Theil des Pferdeleibes dicht hinter dem Ansatz des linken Vorderbeines darzustellen, während die Hinterseite theils Bruchfläche, theils Abmeisselung zeigt. Dass gerade der vordere Theil des Pferdeleibes dargestellt sei, schliesse ich aus der Lage der Rippen, der grossen Ader, welche dieselben entlang läuft, und besonders aus den Hautfalten links unten, welche auf den Ansatz des Vorderbeines hindeuten, alles Formen die an den Pferden

[5]) Auch schon Milchhöfer (Im neuen Reich 1874 II. S. 491) hat von Lokalgottheiten gesprochen, aber bei dem Greise N und unter der ungehörigen Voraussetzung, dass noch mehrere Figuren eingeschoben werden müssten um den Giebel zu füllen.

vom Parthenonfries genau so wiederkehren. Ich lasse mich in dieser Deutung des Fragmentes, welche zu bestätigen Herr Professor Albert Wolf die Güte hatte, grade dieser auffallenden Aehnlichkeit wegen zunächst durch höchst seltsame, mir völlig unverständliche Formen nicht irre machen, die sich unterhalb der Hautfalten an der Ecke links unten zeigen. Vielleicht stammen dieselben von Brüchen her und erscheinen nur durch eine Nachlässigkeit des Formers, der sie zu seiner grösseren Bequemlichkeit mit Thon verschmierte, in regelmässigerer Gestalt. Bis jetzt wenigstens ist es noch niemandem gelungen dieselben zu enträthseln. Mehr nach rechts in der Mitte des Bruchstücks am unteren Rande desselben zeigt sich ein Ansatz. Er rührt offenbar von einer Stütze her, deren die Pferdeleiber hier so wenig entbehrt haben werden, wie am Westgiebel des Parthenon.

Das zweite Bruchstück (Ol. I[2] 16,c) bot der Beurtheilung grössere Schwierigkeiten dar. Bisher galt es hier für das Fragment eines linkshin sprengenden Rosses; die Vergleichung eines Abgusses des capitolinischen Bronzepferdes aus Trastevere lehrte mich aber, dass wir in demselben das rechte Schulterblatt eines rechtshin gewandten, ruhig dastehenden Pferdes besässen. Die Ansätze beider Vorderbeine sind noch erhalten. Das rechte stand ruhig — daher die Hautfalten zwischen Bauch und Bein; das linke war ein wenig gehoben. Wir haben also ruhig dastehende Viergespanne anzunehmen[6]). Es hat eben das Rennen noch nicht begonnen, der Wagenlenker sitzt noch vor den Pferden und hat die Sorge für die ruhig dastehenden Gespanne den Hippokomen überlassen. Stehen die Rosse aber still, so finden wir es um so begreiflicher, dass nur einer der Hippokomen sich etwas angelegentlicher mit denselben zu schaffen macht.

Von dem neugefundenen grösseren Bruchstücke heisst es in dem Bericht Dr. G. Hirschfeld's, den Herr Prof. Adler mir gütigst einzusehen gestattet hat: „Es ist das Stück von der Mitte an bis dahin wo die Hinterbeine ansetzen. Es ist kein Rundwerk, sondern ein 0,36 hohes Hautrelief; unten links ist noch ein Stückchen der Platte erhalten, an der es sich befand, die Hinterseite ist demgemäss gerade abgeschnitten. Nichtsdestoweniger scheint es zum Giebel zu gehören, aus welchem ein Pferdebruchstück schon im vorigen Jahre 14 Meter westlich von dem jetzigen zu Tage kam, das etwa dieselben Verhältnisse zeigt. Auch ist an sich wahrscheinlich, dass bei den im Giebel gebildeten Viergespannen die am meisten zurücktretenden Rosse nur im Relief dargestellt waren" (Siehe unten den VIII. Bericht des Directoriums der Ausgrabungen). Diese Bemerkung wird durch die hier im Gypsabguss vorhandenen Pferdetheile bestätigt: sie messen in der Dicke nur 0,30 M. Von einem Ansatz des Reliefgrundes ist bei diesen freilich nichts zu sehen, sondern nur von einem solchen der Bauchstütze. Nach der dem Hirschfeldschen Berichte beigegebenen ganz kleinen Skizze misst der neugefundene Pferdeleib in der Höhe 0,63, in der Länge 0,70 Meter und scheint von einem nach rechts hin gewandten Pferde herzustammen. Möglich also, dass er mit dem Fragment, welches wir bei D haben einzeichnen lassen, zusammengehört.

Noch lehrreicher ist das kürzlich entdeckte Fragment eines Blockes mit zwei nach links gerichteten Pferdehälsen (h. 0,97 br. 0,75). Es zeigt uns, dass von den Pferden das eine nur ganz wenig vor das andere vorgeschoben war und führt uns auch für das Gespann der rechten Seite den Beweis, dass die Pferde ruhig dastanden: schwerlich würden bei lebhaftem Emporbäumen die Hälse vorne so völlig parallele Linien bilden, wie sie die kleine Hirschfeldsche Skizze zeigt, welche seinem Bericht an das Directorium beigegeben ist. Für die Entscheidung der Frage, ob die Gespanne ihre Köpfe der Mitte zuwandten, würde die Fundnotiz „der NO.-Ecke c. 16 Meter ONO gegenüber" von Wichtigkeit sein, wenn nicht hinzugefügt würde, dass das Fragment aus einer späten Mauer hervorgezogen wurde.

Auch aus dem Fundbericht über den Pferdeleib wird kaum etwas zu schliessen sein. Zwar soll das neue Fragment vor dem südlichsten Drittheil der

[6]) Das Pferdebruchstück Ol. I[2] Taf. 16,b steht daher auf der Phototypie nicht ganz richtig: es muss links etwas gesenkt werden.

Ostfront entdeckt worden sein und das würde mit seinem ursprünglichen Aufstellungsort ja ungefähr stimmen. Aber die weite Entfernung (etwa 32 M. von der Ostfront) und der Umstand, dass es in der Mauerecke einer jener aus Trümmern zusammengehäuften späteren Hütten lag, lassen es doch als glaublicher erscheinen, dass es dorthin verschleppt war. Ebensowenig ist aus den Fundnotizen über die älteren Bruchstücke etwas zu lernen. Sie fanden sich dicht neben dem eingemauerten Untertheil des wagenlenkenden Hippokomen (C) 20 Schritt von der SO.-Ecke, und zwar das eine Stück (D) als Bestandtheil derselben Mauer, das andere (M), welches doch, wenn es richtig erkannt ist, auf keinen Fall aus derselben Giebelhälfte stammen kann, dicht daneben vor der Mauer liegend. Diese Thatsachen zusammengenommen deuten so offenbar auf Verschleppung, dass man aus ihnen nichts wird schliessen dürfen.

Ich komme nun zu der einzigen Figur, die uns der vergangene Winter von der ganzen reichen Mittelgruppe zu Tage gefördert hat, dem Torso G (Ol. I[1] 16 = I[2] 9). Denn dass dieser wirklich nur der Giebelmitte zunächst gestanden haben könne, zeigt jeder Versuch, die Gestalt zu ergänzen. Aber ihre Stelle lässt sich mit hinreichender Sicherheit auch noch genauer bestimmen, so dass wir es in diesem Falle nicht allzusehr zu bedauern brauchen, wenn wir aus der Fundnotiz nur die Thatsache der Verschleppung des Torsos lernen. Beide Hälften desselben wurden nämlich in jenem Statuenlager wenig nördlich von der Nike ausgegraben, in dem sich auch der Hippokom B fand (s. den Anhang).

Von den Gestalten der Mittelgruppe kann man nur entweder Pelops oder Oinomaos in unserem Torso suchen wollen. Der Gedanke an das Zeusagalma ist selbst für die, welche geneigt sein sollten es sich in ähnlicher Gestalt vorzustellen, durch den Helm ausgeschlossen, welchen unsre Figur trug, und durch ihre Wendung nach rechts vom Beschauer.

Für beides kann ich mich auf die Zeichnung der Rückseite unter Fig. b auf unserer Tafel 13 berufen. Dort sieht man die Ueberreste des Helmes noch ganz deutlich: oben am Halse ein Bruchstück des Nackenschirmes, tiefer unten den Ansatz des Helmbusches, dessen Bruchstelle sich wie ein geradlinig begrenzter schmaler Steg am Rücken herabzieht. Die unterste Spitze des *λόφος* ist uns vielleicht in jener viereckigen Erhöhung erhalten, die sich unterhalb der Bruchstelle in ihrem kantigeren Charakter deutlich von den rundlichen Gewandfalten abhebt. Wie man leicht sieht, entspricht auch die Stelle, an der der Helmbusch hinten herabhing, genau der Drehung des Kopfes zur linken Schulter hin, auf die wir aus der erhaltenen Halsgrube schliessen müssen.

Scheint so das Vorhandensein eines Helmes ausser Zweifel zu stehn, so liefert uns die Ansicht der Rückseite auch für die Wendung der ganzen Gestalt die vollgültigsten Beweise. Die Abarbeitung des linken Glutaeus mag mit der Einstückung des linken Beines zusammenhängen, auf die das viereckige Einsatzloch hinweist; die rohe Abmeisselung der ganzen Gegend am linken Schulterblatt aber kann aus keiner anderen Absicht erklärt werden, als der, die linke Schulter der Rückwand möglichst zu nähern und so der Statue eine schräge Aufstellung im Giebel zu sichern.

Wenn man aus der ruhigen Gegenüberstellung der Gegner mit ihrem Gefolge und ihren Gespannen zu beiden Seiten des Zeusbildes, der Gruppirung aller Gestalten um dasselbe mit Recht geschlossen hat, es werde das feierliche Opfer dargestellt gewesen sein, das dem Gotte vor dem Beginne des Rennens dargebracht wird, so ist klar, dass die Figur, der unser Torso angehörte, nur dem Götterbilde zugewandt gestanden haben kann. Mithin würde er auf die linke Seite des Giebels, dicht neben die Mitte gehören. In der Eckfigur dieser Seite (A) haben wir den Alpheios erkannt; da nun Pausanias auf der Alpheiosseite als erste Figur neben dem Zeusbild den Pelops nennt, so hätten wir also diesen in unserem Torso zu sehen.

Ich selbst habe gegen diese Annahme früher geltend gemacht, dass die Gestalt einen Helm trage. Einen Helm aber erwähne Pausanias blos bei Oinomaos (*ἐπικείμενος κράνος τῇ κεφαλῇ*), bei Pelops nicht; folglich gehöre der Torso dem Oinomaos und

Pausanias, der diesen auf der Kladeosseite aufführe, werde sich geirrt und die Flussgötter verwechselt haben, die ohnehin für den entfernt stehenden Beschauer schwer zu unterscheiden gewesen sein möchten (Nat.-Ztg. 1876, No. 401, Sp. 3—4). Ich muss aber jetzt Michaelis (oben S. 169) zugeben, dass dieser Schluss *ex silentio* nichts zwingendes hat, um so mehr als sich Pausanias bei der Beschreibung der rechten Giebelhälfte kürzer fasst als vorher; dass ferner die Annahme einer solchen Verwechselung nur für den Nothfall zulässig ist und und dass der Nothstand in diesem Falle wol nicht dringend genug ist, um dieselbe zu recht ertigen. Es ist allerdings methodischer, Pausanias eher den kleineren Fehler einer ungeschickten Beschreibung, als den grösseren der Verwechslung beider Flussgötter zuzutrauen. Wenn aber Michaelis weiter gegen mich geltend macht, dass meine Annahme gegen den Sprachgebrauch von *ἐν δεξιᾷ* und *ἐν ἀριστερᾷ* bei Pausanias verstosse, so kann ich nicht zugeben, dass es seiner sorgfältigen Untersuchung gelungen ist, dies wahrscheinlich zu machen. Gewiss ist es richtig, „dass Pausanias in der Bezeichnung von Oertlichkeiten nach ‚links' und ‚rechts' den einzig natürlichen Standpunkt des wandernden Betrachters consequent festhält" (Michaelis auf S. 169 dieses Heftes); aber zu dem Beweise, dass dieses auch Kunstwerken gegenüber geschehen sei, die als Nachbildungen von menschlichen Gestalten gleichsam das natürliche Recht auf eine eigene rechte und linke Seite zu haben scheinen konnten, von der aus gerechnet werden müsse, zu diesem Beweise reicht unser Material einfach nicht aus. Das einzige Monument, welches Michaelis gegen mich anführt, ist eine Bronzemünze (S. 168), deren Stempelschneider in den Attributen nachweislich rechts und links vertauscht hat. Wenn er einmal sich eine solche Ungenauigkeit hat zu Schulden kommen lassen, wer bürgt uns dafür, dass er uns eine genaue Umkehrung der Statue geliefert? Warum soll es nicht eine nur ungefähre, nach flüchtiger Erinnerung gefertigte Nachbildung sein können, wie z. B. die der phidiassischen sogen. Promachos, die denn doch noch viel ärgere Verstösse zeigen? Ist es nicht hier consequenter, eine solche nachweislich fehlerhafte Nachbildung für die Frage von rechts und links überhaupt aus dem Spiele zu lassen? Und gesetzt auch, es sei für diese Statue erwiesen, dass Pausanias bei der Beschreibung derselben rechts und links vom Beschauer aus genommen hat, würde dieses eine Beispiel zur Aufstellung einer Regel genügen, aus der man nun weiter etwas mit Wahrscheinlichkeit zu erschliessen berechtigt wäre?

Doch lieber als dieser mehr nebensächlichen Differenz gebe ich hier nochmals meinem Einverständnisse in der Hauptsache Ausdruck, dass der Torso G unter den gegebenen Verhältnissen allerdings mit mehr Wahrscheinlichkeit für Pelops gilt. Und zwar nicht nur nach den Daten, welche uns der Bericht des Pausanias an die Hand giebt. Zunächst scheint nämlich auch der trübsinnige Greis N besser in das Gefolge des Oinomaos zu passen, der seinem Verhängniss entgegengeht, als auf die Seite des gottbegnadeten Siegers. Sodann passen die blühenden Formen des Körpers und die stolze, selbstbewusste Haltung nicht nur in ihrem allgemeinen Ausdruck sehr wohl für den jugendlichen Heros, sondern es lässt sich der letzteren wol auch noch ein besonderes Argument zu Gunsten der Deutung auf Pelops entnehmen.

Ist nämlich die Voraussetzung richtig, dass das Opfer vor dem Zeusbilde den Mittelpunkt der ganzen Composition bildete, so denkt man sich den Oinomaos wol am besten im Begriff die Opferspende darzubringen. Und so lassen denn auch in der That alle erhaltenen Darstellungen des Opfers dasselbe von Oinomaos vollziehen.[7]) Die

[7]) Es sind das drei Vasen *(a. b. c.)* und ein Sarkophag *(d)*.

a) Amphora aus Ruvo, aus Millingens Besitz in das British Museum gelangt (*a catalogue of the vases in the Br. Mus.* II n. 1429). Abgebildet *Annali* 1840 (XII) *tav.* N; Ritschl kl. philol. Schriften I Taf. 2; Arch. Zeitg. 1853 (XI) Taf. 54, 1.

b) Krater aus S. Agata de Goti, jetzt im Museo Nazionale zu Neapel (Heydemann, Vasensamml. d. Mus. Naz. No. 2200). Abgebildet bei Dubois-Maisonneuve *introd. à l'étude des vases* pl. 30; Inghirami *mon. Etruschi Ser.* V *tav.* 15; Arch. Zeitg. 1853 (XI) Taf. 55.

c) „Amphora mit Gorgonenhenkeln" im *Soane-Museum* zu London. Beschrieben von Conze Arch. Zeitg. 1861 (XXII) S. 165*.

Gestalt aber, der unser Torso angehörte, kann unmöglich zu einer opfernden ergänzt werden; sie stand vielmehr ganz ähnlich da, wie der Pelops auf der ruveser Amphora des brittischen Museums (a): die rechte Hand in die Seite gestemmt, die erhobene Linke auf die Lanze gestützt. Die Gestalten des Pelops und Oinomaos in ihrer Gegenüberstellung zu beiden Seiten des Altars mögen hier überhaupt der Mittelgruppe des Giebels am nächsten stehen. Nur muss man diese Uebereinstimmung nicht so weit ausdehnen wollen, dass man auch am Tempelgiebel den Pelops *ὑπ' ὀρθῇ τιάρᾳ* zu sehen verlangt. Dass unser Torso statt der *Λυδία στολή* nur die Chlamys trägt, entscheidet freilich nicht unbedingt dagegen. Aber die Gestalt der Ansätze an Nacken und Rücken scheint sich mir mit keiner aus den bekannten Formen der phrygischen Mütze vereinigen zu lassen. Denn überall hängen sonst die hinten hinabgehenden Zipfel derselben mit dem Nackenstück zusammen, bilden die Fortsetzung desselben und sind dazu bald breiter, bald rundlicher als es die Formen jenes schmalen und kantigen Steges gestatten, der sich am Rücken unseres Torso hinabzieht. Endlich ist es doch wol noch zweifelhaft, ob jene Zeit den *Λυδὸς Πέλοψ* bereits in asiatischer Tracht bildete. Die späteren uns erhaltenen Vasenbilder gestatten darauf um so weniger einen Schluss, als selbst unter ihnen einige sich finden, die den Pelops blos mit der Chlamys bekleidet darstellen, so das Bild der Archemorosvase (s. die Literatur bei Heydemann, Vasens. d. Mus. Naz. No. 3255) und eines ruveser Krater im brittischen Museum (*Catalogue* No. 1434 S. 129, *Monumenti* V Taf. 22). Auf dem frühesten und schönsten der Pelopsbilder aber, dem wundervollen Vasengemälde in den *Monumenti* VIII Taf. 3, scheint mir Kekulé (*Annali* 1864 S. 88) den ärmellosen gestickten Chiton mit Unrecht für lydisches Kostüm genommen zu haben: erscheinen doch beispielsweise die Dioskuren der Talosvase ganz ebenso in reich gemusterten Chitonen, der Chlamys und dem Kranz im Haar. In griechischer Gewandung erscheint Pelops auch auf Münzen, und zwar nicht nur auf einer solchen von Himera, die wol noch dem fünften Jahrhundert angehört (Friedlaender in den Berliner Blättern für Münzkunde I S. 138 Taf. 5, 4), sondern auch noch auf einem Medaillon des Antoninus Pius, dessen Abbildung in der *Revue Numismatique* 1874 S. 117 mir Sallet nachgewiesen hat. Und doch ist auf beiden Münzen sowol wie auf der von Kekulé herausgegebenen Vase Pelops inschriftlich bezeugt [8]).

Aber nicht nur für eine Entscheidung über die Kopfbedeckung unserer Figur ist die Ansicht ihrer Rückseite lehrreich; es gewinnt dabei auch unser Urtheil über die Herstellungsweise der Giebelstatuen. Wenn man sieht, wie der Bildhauer ganz ungenirt den Einschnitt, der die Glutaeen trennt, zwei Mal über einander setzte, offenbar um ein begangenes Versehen nothdürftig zu corrigiren, so begreift man sofort, dass das nie hätte vorkommen können, wenn er nur ein Modell von gleicher Grösse in den Stein zu übertragen gehabt hätte. Den gleichen Eindruck gewinnen wir von der Arbeit des kauernden Hippokomen O. Hier ist der rechte Oberschenkel viel zu kurz gerathen, sei es weil der Block nicht mehr hergab, sei es weil eine stärkere Ausladung aus statischen Gründen nicht gewagt werden durfte. Hier ist auch, wie wir das bereits oben gesehen haben, die ganze rechte Hälfte des Rückens und der rechte Glutaeus in rücksichtsloser Weise heruntergeschnitten worden um der Figur im Giebel die richtige Stellung zu geben.

Diese Thatsachen, welche eine Durchmusterung der einzelnen Figuren leicht vermehren könnte, sind nicht unwichtig. Es schienen uns oben die zahl-

d) Sarkophagrelief, angebl. in der Villa Mattei zu Rom. Abgebildet in den *Annali* 1858 (XXX) *tav.* K; Ritschl kl. philol. Schriften Taf. 4.

Anderes was theils unsicherer Deutung ist, theils eine völlig abweichende Auffassungsweise zeigt, kann ich hier übergehen und erinnere nur noch an das Phantasiegemälde des jüngeren Philostrat (9), in dem Oinomaos auch *τῷ πατρὶ θύων Ἄρει* gedacht ist.

[8]) Wenn das Fragment eines rechten Fusses, welches vor der Ostfront des olympischen Zeustempels gefunden wurde und offenbar von einer der stehenden Figuren des Ostgiebels stammt, dem Pelops angehört — es kann freilich eben so gut dem Oinomaos gehören — so liesse sich daraus schliessen, dass er statt der hohen Stiefel Sandalen trug, von denen sich am Fussfragment noch ein Stück erhalten hat.

reichen Berührungspunkte unserer Composition mit dem westlichen Parthenongiebel die Ueberlieferung durchaus zu bestätigen, dass er ein Werk des Paionios sei, dessen Abhängigkeit von attischer Schule seiner Nike gegenüber wol kaum bestritten werden wird. Andrerseits gestatten Art und Stil der Ausführung schwerlich an einen Jünger und Geistesverwandten des Pheidias zu denken: die fühlbare Verschiedenheit der ausführenden Hände, das handwerksmässig Rohe und Beschränkte der Arbeit und nicht zum wenigsten die gerügten Nachlässigkeiten und Versehen, endlich die Verwandtschaft des Stiles mit dem der Metopen, der sogen. Hestia und des „Kolosses" — alles dies hat die Meisten zu der Annahme geführt, dass Paionios für die Ausführung der Giebelgruppe seine Zuflucht zu einheimischen Kräften, zu elischen oder doch peloponnesischen Arbeitern nehmen musste (cf. Nat.-Ztg. 401, Sp. 7 f. und jetzt Michaelis auf S. 171 dieses Heftes). Werden uns alle die Züge, die uns an einer Arbeit des Paionios so sehr befremden müssten, nicht um so begreiflicher, je mehr wir sehen, wie eilig und hastig hier gemeisselt werden musste, wie viel den Arbeitern überlassen blieb, wenn sie vielleicht nach ganz kleinen Modellen, vielleicht nach blossen Zeichnungen ihre Giebelstatuen liefern mussten? Uns wenigstens scheint eine solche Hypothese das Nebeneinander von tüchtigen und wirksamen Stellungen und Formen einerseits und kindischem und handwerksmässig rohem Gebahren andrerseits am leichtesten zu erklären.

Doch wir kehren zu der Anordnung unserer Statuen im Giebeldreieck zurück, wie sie sich uns aus den einzelnen Elementen zu einem symmetrischen und wohlgeordneten Ganzen zu fügen schien. Wird der Fortgang der Ausgrabungen diese Ordnung zerstören? Werden die Glieder unserer Gruppe noch einmal durcheinander gerüttelt werden? Es kommt uns dies wenig wahrscheinlich vor. Und ein Resultat wenigstens wird durch unseren Reconstructionsversuch, auch trotz der fehlenden Figuren in der Mitte, völlig gesichert erscheinen: dass nämlich der Giebel sich sehr wol mit den von Pausanias aufgezählten Figuren füllen lasse. Daran hätte man übrigens auch nach dem blossen Bericht des Pausanias niemals zweifeln sollen; tritt doch in diesem die Absicht vollständiger Aufzählung, besonders in der Aufführung auch der namenlosen Hippokomen deutlich genug hervor. Und konnten wir nicht Zahl und Ordnung der Gestalten auf der einen Seite durch die der anderen controlliren? Wer wird glauben, dass sich die Auslassungen des Pausanias hier zu schönster Symmetrie compensirt hätten?

Indess hat sich denn auch schon die Lücke in der Mitte in erfreulicher Weise zu füllen begonnen. Nicht nur von neuentdeckten Pferdefragmenten hatten wir oben zu melden, sondern auch noch den Fund eines weiblichen Torso aus der Giebelmitte haben wir zu erwähnen. Er gehörte der Gestalt eines stehenden Weibes an, das sinnend mit der linken Wange auf der linken Hand lehnte und dabei den linken Ellenbogen in die rechte vor die Brust gehaltene Hand stützte (s. unten den IX. Bericht des Directoriums der Ausgrabungen). Die Beschreibung, welche von den Falten des einfachen ärmellosen Chiton gemacht wird, gemahnt an die Hestia. Hirschfeld will die Gestalt wegen der Neigung des Hauptes zur linken Schulter in der linken Hälfte des Giebels neben unserem Pelops einreihen.

Endlich bringt uns der eben ausgegebene X. Ausgrabungsbericht auch noch Kunde von der glücklichen Entdeckung eines männlichen Kopfes, in dem Curtius das Haupt des Oinomaos vermuthet. Wir unsrerseits müssen die Entscheidung über diese neuen Funde einstweilen aussetzen und schliessen mit dem Wunsche, dass das nächste Frühjahr allen Conjecturen ein Ende machen und uns die lückenlose Composition des Paionios bescheeren möge. —

Anhang.

Die nachstehende Tabelle soll über die Fundorte der während des Winters 1875/76 ausgegrabenen Giebelstatuen orientiren. Das Material für eine ausführlichere Bezeichnung der Fundstätten verdanke ich, so weit es nicht schon in dem Text zu den officiellen Publicationen der olympischen

Funde enthalten war, Herrn Professor Adler, der die Güte hatte mir den Einblick in folgende Quellen zu gestatten: 1) in das Tagebuch über die Ausgrabungen zu Olympia in Winter 1875/76; 2) das Inventar der Funde desselben Winters, und 3) einen Situationsplan der Ausgrabungen, der im April und Mai 1876 von Herrn Ad. Bötticher im Mafsstab von 1:250 aufgenommen worden ist. In diesen Plan hatte Herr Prof. Adler die Fundorte der einzelnen Stücke nach den eingegangenen Berichten eingetragen; nach diesen Eintragungen sind die Entfernungen der Statuenfragmente von ihren muthmaasslichen ursprünglichen Standorten ungefähr berechnet worden. Doch können diese Berechnungen auf Genauigkeit selbstverständlich keinen Anspruch machen. Sie dienen nur dem Zweck einer vorläufigen Orientirung über Lage und Entfernung der Fundstätten.

In der Liste der Abbildungen bezeichnet Ol. I[1] hier wie im Texte dieses Aufsatzes die erste, Ol. I[2] die zweite Auflage des ersten Heftes der Ausgrabungen zu Olympia, herausgegeben von E. Curtius, F. Adler und G. Hirschfeld (Berlin 1876). Die arabische Ziffer bezeichnet die Tafel. Zerstreute Publicationen einzelner Stücke, wie die in No. 1736 der Leipziger Illustrirten Zeitung von 1876, glaubte ich übergehen zu dürfen.

Aus der Tabelle über die Entdeckung der östlichen Giebelfiguren (auf S. 188 ergeben) sich für dieselben drei Hauptfundstätten:

1) In der Nähe der Nike des Paionios, c. 27 Meter östlich von der SO-Ecke des Tempels. Hier fand sich von den Giebelfiguren das Untertheil des Alpheios (A^b), der gelagerte Hippokom (B) und der Pelops (G).

2) In und an einer byzantinischen Mauer c. 15 Meter östlich von der SO-Ecke, c. 5 M. vom Capitell der Ecksäule. Hier waren verbaut: der Obertheil des Alpheios (A^a), das Knie des rosselenkenden Hippokomen (C^c) und das Pferdebruchstück D. In der Erde neben der Mauer lag das Untertheil des zügelhaltenden Hippokomen (C^b) und der Pferdeleib aus der rechten Giebelhälfte (M).

3) Zwölf Schritt (c. 8 Meter) vor der zweiten Säule der Ostfront (von Norden gerechnet), dicht neben dem Capitell derselben. Hier fanden sich: der Greis N, der kauernde Knabe O und der Kladeostorso P, ziemlich in der Richtung von Süden nach Norden wenige Schritte von einander entfernt.

Es ist klar, dass von diesen drei Fundstätten diejenige bei der Nike einen Schluss auf den ursprünglichen Aufstellungsort der Fundstücke durchaus nicht zulässt. Nicht nur sind sie hier von ihrem Standorte über den Säulen des Tempels am weitesten entfernt (durchschnittlich 30 Meter), sondern es haben sich hier auch Statuen zusammen gefunden, die im Giebel über 10 Meter weit auseinander standen, wie A und G. Dagegen treffen wir hier das Untertheil des Alpheios (A^b) in einer Entfernung von c. 11 Metern vom Obertheil derselben Figur (A^a) an. Gehört die „Hestia“ und der „Koloss“ wirklich zu den Weihgeschenken des Mikythos, so hätten wir hier neben den Giebelfiguren sogar Statuen aus der Säulenhalle des Tempels, die nun doch sicher nicht so weit gestürzt sein können. Alles dies weist unzweifelhaft darauf hin, dass die Statuenreste hier absichtlich, aus verhältnissmässig bedeutenden Entfernungen und von den verschiedensten Fallorten her zusammengeschleppt worden sind.

Ein wenig besser steht es mit der zweiten Fundstätte, der byzantinischen Mauer dem Tempel gegenüber. Die Torsen fanden sich hier nicht so weit von ihrem ursprünglichen Aufstellungsorte entfernt, nämlich durchschnittlich nur 20 Meter, und das Capitell der zweiten Säule, über dem A, C und D ungefähr standen, liegt nur c. 5 Meter von ihnen am Boden. Aber auch an ihnen hat Menschenhand nach ihrem Fall gerührt, einen Theil derselben (A^a, C^c, D) verbaut, anderes entferntere (M) herbeigeschleppt. Auch hier also ist die Fundstätte zu zwingenden Schlüssen für die Anordnung der Giebelgruppe nicht zu benutzen, wenn auch, wie gesagt, anerkannt werden muss, dass alle diese Stücke (immer mit Ausnahme von M) keinenfalls weit von ihrem Fallorte weg verschlagen sein können.

Unberührt dagegen scheinen die drei Statuen der rechten Giebelecke (N, O, P) geblieben zu sein.

(Fortsetzung des Textes S. 189.)

Uebersicht der erhaltenen Figuren aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels.

	Muthmassliche Benennung	Abbildungen Ol. I[1]	Ol. 2[2]	Fundbericht: Zeit des Fundes	Fundort etc.	Entfernung vom Aufstellungsort
A	**Alpheios,** *a.* Obertheil	23	15	17. Febr. 1876	Verbaut in eine Mauer vor der Ostfront des Tempels, 15 Meter östlich vom Standort, 5 Meter vom Capitell der südöstlichen Ecksäule. Dicht daneben war das linke Bein des rosselenkenden Hippokomen (C^c) vermauert und das rechte Bein einer ähnlichen Gewandstatue wie Ol. I[2] 18,c. In der Fortsetzung derselben Mauer fanden sich byzantinische Kupfermünzen des 6. Jahrhunderts (Ol. I[1] S. 12 = Ol. I[2] S. 13) und das Pferdebruchstück D. Der Pferdeleib M lag dicht neben der Mauer; der Untertheil von C etwas südlich in der Erde vor der Mauer.	c. 19 M.
	b. Untertheil	28,a			Ungefähr 27 Meter von der SO.-Ecke bei c auf dem Situationsplan (Ol. I[1] 33 = I[2] 23), neben dem Obertheil der Nike (Ol. I[1] 9—12 = I[2] 3—6) und dem Untertheil der „Hestia" (Ol. I[1] 13—14 = I[2] 7), in einer Tiefe von 3 M. Entfernung vom Obertheil derselben Figur (A^a) c. 11 M.	c. 29 M.
B	**Gelagerter Hippokom**	. .	16,a	20. Jan. 1876	Ungefähr 28 M. von der SO.-Ecke des Tempels, wenig nördlich vom Fundort des Untertheils der Nike und der Paioniosinschrift (Situationsplan, c) neben beiden Hälften des Pelops (G). Entfernung vom Obertheile des Alpheios (A^a) c. 11 M.	c. 30 M.
C	**Wagenlenkender Hippokom** *a.* Obertheil	20. 21	12	15. Dec. 1875	Verbaut in eine Mauer c. 23 M. östlich von dem 2. Intercolumnium der Ostfront (von S. gerechnet), c. 3 M. tief unter der Erdoberfläche. Entfernung vom Untertheil und Knie derselben Figur (C^b und C^c) c. 10 M.	c. 24 M.
	b. Untertheil			19. Febr. 1876	In der Erde etwas südwestlich von einer byzantinischen Mauer, welche der Ostfront des Tempels in einer Entfernung von c. 15 M. gegenüberliegt. In dieselbe Mauer waren unter anderem verbaut das zu diesem Untertheil gehörige Knie (C^c), der Obertheil des Alpheios (A^a) und das Pferdefragment D. (Siehe den Fundbericht zu A^a.)	c. 18 M.
	c. linkes Knie	. .		17. Febr. 1876	Verbaut in eine byzantinische Mauer c. 15 M. östlich vom Standort, c. 5 M. vom Capitell der südöstlichen Ecksäule. Vor der Mauer fand sich das dazugehörige rechte Bein (C^b). In dieselbe verbaut war unser Beinstück dicht neben dem Obertheil des Alpheios (A^a); etwas weiter auch das Pferdefragment D. (Siehe zu A^a.)	c. 19 M.
D	**Pferdebrust**	. .	16,c	21. März 1876	Verbaut in eine byzantinische Mauer c. 15 M. östlich vom Standort, c. 5 M. vom Capitell der südöstlichen Ecksäule. Unweit davon in derselben Mauer das Alpheiosobertheil (A^a) und das linke Knie von C, neben dem das dazugehörige rechte Bein lag. 3 Schritt von diesem vermauerten Pferdebruchstück lag der Pferdeleib M in der Erde vor der Mauer. (Siehe zu A^a.)	c. 21 M.
G	**Pelops**	16	9	20. Jan. 1876	In zwei Stücken wenig nördlich vom Fundort des Untertheils der Nike und der Paioniosinschrift, neben dem gelagerten Hippokomen B.	c. 33 M.
M	**Pferdeleib**	. .	16,b	19. Febr. 1876	Etwas östlich von der byzantinischen Mauer, die der Ostfront in einer Entfernung von 15 M. gegenüberliegt und aus der A^a, C^c und das Pferdebruchstück D hervorgezogen wurden; c. 3 Schritt von dem letzteren. (Siehe zu A^a.)	c. 27 M.
N	**Greis als Hippokom**	17. 18 (19: Kopf)	10 (11: Kopf)	22. u. 28. Dec. 1875	In drei Stücken vor der Ostfront, 11 Schritt östlich vom Standort der 2. Säule von N. in c. 2 M. Tiefe, d. h. auf der Höhe der 2. Tempelstufe. Obertheil und Kopf lagen geschützt von einer gekippten Säulentrommel, welche mit dem einen Rande auf dem Capitell der 2. Säule von N. aufliegt. (Siehe zu O und P.)	c. 9 M.
O	**Kauernder Hippokom**	24. 25	13	23. u. 27. Dec. 1875	In zwei Stücken und mit 2 Armfragmenten gefunden 12 Schritt östlich von der 2. Säule der Ostfront (von N gerechnet) gleich nördlich neben dem Greis N, zwischen ihm und dem Kladeostorso P. Wie N 2 M. tief, d. h. auf der Höhe der 2. Tempelstufe. Das Untertheil wurde kaum 1 Schritt westlich vom Obertheil mit der Unterseite der Basis nach oben gefunden. (Siehe zu N und P.)	c. 9 M.
P	**Kladeos**	22	14	29. Dec. 1875	Mit 2 zugehörigen Faltenfragmenten c. 12 Schritt vor dem Standort der 2. Säule der Ostfront von N. 3 Schritt nördlich von der gekippten Säulentrommel (siehe zu N) und dicht neben O gefunden, aber in einer Tiefe von 2,50 M., d. h. auf der Höhe der untersten Tempelstufe.	c. 9 M.

Alles in dem Fundbericht über dieselben weist darauf hin: die unmittelbare Nähe des Capitells über dem sie ursprünglich aufgestellt waren, die Weise in welcher die drei Stücke dicht neben einander daliegen, genau in der Reihenfolge in der sie im Giebel nebeneinander standen. Sie sind ferner fast genau in derselben Tiefe ausgegraben worden: N und O in der Höhe der zweiten, P in der der untersten Tempelstufe. Sie lagen endlich noch von den zugehörigen kleineren Marmorfragmenten umgeben da. Mögen also auch die Köpfe von O und P, die Beine von P von Menschenhand entfernt worden sein: was wir haben ist jedenfalls so liegen geblieben, wie es fiel. Dies ist die wichtigste Thatsache, die wir aus diesen Fundberichten lernen, und wir haben daher im Vorhergehenden nicht verfehlt sie für unsere Anordnung zu benutzen.

Berlin. GEORG TREU.

VASENBILDER MIT DEM ABENTEUER DES ODYSSEUS BEI KIRKE.

(Hierzu Tafel 13 und 14.)

Bei der geringen Zahl der das Abenteuer des Odysseus bei Kirke darstellenden Vasenbilder wird es nicht unwillkommen sein, wenn zwei derselben, die bisher nur in Beschreibungen bekannt waren, hier zum ersten Mal publicirt werden.

Das erste, Taf. 13, befindet sich auf einer schlanken Amphora aus Nola von freier und anmuthiger, wenn auch nicht eben sorgfältiger Zeichnung, früher in der Sammlung Torrusio in Neapel, jetzt im k. Museum in Berlin. Sie ist beschrieben von Heydemann, *Bull. d. Inst.* 1869, p. 147, No. 7, wo die übrige Literatur angegeben.

Dargestellt ist der Moment der Verwandlung eines der Odysseus-Gefährten durch Kirke. Die Zauberin, bekleidet mit feingefaltetem Chiton und Mantel, das Haar von einer breiten Binde zusammengehalten, sitzt in ruhiger Haltung auf einem Stuhl, in der Linken hält sie einen Skyphos und bewegt in der Rechten einen Stab gegen den nach links enteilenden Mann hin. Schon hat bei diesem die Verwandlung begonnen: der Kopf zeigt Borstenkamm und Ohren eines Schweines und am Ende des Rückens sprosst ein Schwänzchen, welches allerdings nicht das eines Schweines ist. Der Mann hat offenbar eben aus dem Becher der Kirke getrunken und eilt bei dem geheimnissvollen Erheben des Zauberstabes in unwillkürlichem Entsetzen fort, indem er zugleich durch Befühlen des Kopfes schon der beginnenden Verwandlung inne wird. Dieser Moment konnte nicht lebensvoller und charakteristischer zur Darstellung gebracht werden; ohne Zweifel ist unser Bild dem einer anderen Vase gleichen Fundorts im Besitz des Fürsten von Wittgenstein [1]) an künstlerischem Werth überlegen. Während auf diesem Kirke in schneller Bewegung dem ebenfalls schon theilweis verwandelten Odysseus-Gefährten nacheilt, bildet auf dem unsrigen die völlige Ruhe der Zauberin einen wirkungsvollen Gegensatz zu dem Entsetzen ihres Opfers. — Auf der Rückseite unserer Vase ist in sehr flüchtiger Zeichnung eine auf einen Stab sich stützende Mantelfigur dargestellt.

Die beiden übrigen bisher bekannten Vasenbilder, welche mit Sicherheit hierher gehören, stellen den weiteren Verlauf des Abenteuers nach Odysseus Ankunft dar. Die Fütterung eines der in Schweine verwandelten Gefährten wollte Minervini in der Darstellung einer Vase von Nocera erkennen (*Bull. Nap. n. s.* V, tav. V, 2 p. 72ff.). Es ist aber offenbar ein reines Genrebild: eine Frau streut einem herbeieilenden Schweine Futter aus einer Schale (cf. O. Jahn a. a. O. p. 19). —

Auf Taf. 14 wird zum ersten Mal die Darstellung einer aus Sicilien durch Gerhard ins Berliner Museum gekommene Lekythos mit schwarzen Figuren abgebildet. Die Braunsche Beschreibung ***Bull. d. Inst.***

[1]) Publicirt von O. Jahn, Arch. Zeitg. 1865 Taf. CXCIV, 1, 2 p. 17ff.; identisch damit scheint das von Welcker, Alte Denkm. V, 236 erwähnte, cf. Jahn a. a. O., p. 18 Anm. 1.

1835 p. 30, welche bei O. Jahn, Arch. Beiträge S. 406 f. und Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke S. 779 No. 49 wiederholt ist [2]), giebt keine ganz richtige Vorstellung von diesem Bilde. Ueber den Zustand der Vase theilt mir Herr Dr. Treu Folgendes mit: „Die in der Abbildung schraffirten Stellen haben sich bei einer Reinigung der Vase als restaurirt herausgestellt. Auch die übrigen Figuren, namentlich der rechten Seite, waren vielfach übermalt, ich habe aber die Uebermalungen mit Spiritus heruntergewaschen, so dass ich für die Zuverlässigkeit der Zeichnung in allen ihren Theilen einstehen kann."

In der Mitte des von Ranken durchzogenen Bildes sitzt Kirke auf einem Klappstuhl nach rechts gewendet, vollständig bekleidet und mit einer Binde im Haar. Ihre Augen sind auf die Schale gerichtet, welche sie in der linken Hand hält und in der sie mit einem Zweige rührt. Dicht vor ihr steht in ruhiger Haltung Odysseus, bekleidet mit Kappe, Wams und Schurz und einem über den rechten Arm und die linke Schulter geworfenen Gewande. Die ganze linke Seite seines Körpers ist vorgestreckt, sein Blick auf den Becher gerichtet, die Linke erhoben, während er in der zurückgebogenen Rechten eine Waffe hält, deren Spitze nach oben gerichtet ist. Braun bezeichnet sie als einen Speer, es könnte auch ein blosses Schwert gemeint sein; bei beiden Annahmen muss man eine Nachlässigkeit des Künstlers zugeben, denn bei einem Speer müsste der Schaft hinter Odysseus sichtbar sein, sollte ein Schwert dargestellt werden, so dürfte die an der linken Hüfte befestigte Scheide nicht auch den Schwertgriff zeigen. Unrichtig ist jedenfalls die Bemerkung Braun's, Odysseus bedrohe Kirke mit der Waffe, denn die Spitze derselben ist gar nicht gegen Kirke gerichtet und Odysseus sieht nach unten auf den Becher. Vielmehr ist der unmittelbar vorausgehende Moment dargestellt. Odysseus ist im Begriff, aus Kirkes Hand den Becher mit dem Zaubertrank zu nehmen; die Haltung seines Körpers, das Zurückbiegen des rechten Arms deuten an, dass er bereit ist, Kirke mit der Waffe zu Leibe zu gehen, unmittelbar nachdem er den Zaubertrank geleert haben wird. Erst bei dieser Auffassung der Mittelgruppe findet das Verhältniss der verwandelten Gefährten zur Handlung seine volle Erklärung. Denn dieselben nehmen allerdings lebhaft an der Handlung theil und sind keineswegs „mehr der Verdeutlichung halber" hinzugefügt. Der äusserste links mit dem Eselskopf schreit, der folgende (rechts), dessen ganzer Oberkörper restaurirt ist, streckt hinter Kirke die Hand gegen Odysseus aus. Der mit dem Eberkopfe auf der andern Seite fasst ihn am rechten Arm, offenbar um ihn zurückzuhalten, während der mit dem Schwanenhals gar in die Kniee gesunken ist und beide Hände gegen die Brust schlägt. Es ist kein Zweifel, dass diese Geberden die lebhafte Bestürzung der Gefährten über das, was Odysseus im Begriff steht zu thun, ausdrücken sollen: sie suchen ihn, so gut sie in ihrer verwandelten Gestalt können, von der Annahme des Bechers, der ihre eigne Verwandlung bewirkt hat, zurückzuhalten, die beiden Näherstehenden durch deutliche Geberden, die beiden Entfernteren durch lebhaften Ausdruck ihres Schmerzes. So hat durch die Einführung der Gefährten die Darstellung ungemein an Lebendigkeit und Interesse gewonnen und wir werden nicht umhin können hierin wie schon in der Wahl des Momentes selbst einen ausserordentlich glücklichen Griff des Künstlers anzuerkennen. —

Den folgenden Moment, die Bedrohung Kirkes mit dem Schwert, erkenne ich auf der Vase von Vulci, *Mon.* V. 41, *Ann.* 1852. p. 203 (Overbeck) = Heroengallerie Taf. XXXII, 1 und 2, S. 780 ff. nr. 52, 53. Die Overbeck'sche Deutung auf die von Odysseus mit dem Schwert erzwungene Entzauberung eines Gefährten durch Kirke widerspricht der Ueberlieferung nicht nur (denn nach ihr erfolgt die Entzauberung freiwillig), sondern auch den künstlerischen Motiven. Der am Boden liegende Gefährte ist nämlich durchaus Nebenperson, weder Kirke noch Odysseus sehen auf ihn: sollte seine Entzauberung durch Kirke dargestellt werden, so müsste diese ihn doch wenigstens ansehen und Odys-

[2]) Identisch ist, wie schon Welcker, Alte Denkm. V, 326 gesehen hat, nr. 51 bei Overbeck.

seus auf ihn hinweisen, um dem Beschauer klar zu machen, was er mit dem gezogenen Schwerte erzwingen will. Denn ganz entschieden ist die Haltung des Odysseus Kirke gegenüber hier eine drohende (auch bei Overbecks Deutung kann das gezogene Schwert doch nur diesen Sinn haben), Kirke hingegen ist bestürzt, dass diesem Mann ihre Zauberkunst nichts hat anhaben können — er hat eben den Becher getrunken — und zugleich erschreckt durch das drohend gegen sie gezückte Schwert. Diese beiden Empfindungen finden durch die erhobnen Hände, die gewöhnliche Geberde des Schreckens und Erstaunens [3]), klaren Ausdruck. Dass die Geberde auf unserm Bild etwas steif ausgedrückt ist, fällt sicher nur der Ungeschicklichkeit des Künstlers zur Last, dessen Zeichnung auch sonst weder durch Gewandtheit noch durch Sorgfalt hervorragt. Was nun den Gefährten betrifft, so scheint er mir eine ähnliche Rolle zu spielen wie die auf der sicilischen Lekythos. Seine Geberde drückt Staunen darüber aus, dass Odysseus durch den Trank nicht verwandelt worden ist, und zugleich Besorgniss über dessen Angriff auf Kirke. Er fürchtet Verderben für Odysseus von der mächtigen Zauberin, der man mit menschlicher Gewalt nichts anhaben kann — er weiss nicht, dass Odysseus durch das Kraut Moly vor den Zauberkünsten geschützt ist — und sucht seinen Herrn desshalb mit erhobenem Arm und lautem Geschrei davon abzuhalten. Dass er am Boden liegend dargestellt ist, soll vielleicht seinen augenblicklichen thierischen Zustand mit charakterisiren. — In der Darstellung der Rückseite der Vase erkenne ich des Odysseus, nicht eines Gefährten Ankunft bei Kirke. Der bärtige Mann gleicht völlig dem Odysseus der andern Seite, nur ist er hier als Ankommender im vollständigen Reisekostüm, während der Künstler einen Gefährten im Gegensatz zu Odysseus selbst jedenfalls bartlos dargestellt haben würde.

Rom. G. Körte.

3) Auch auf den von Overbeck herangezogenen Vasenbildern mit der Geburt des Zeus bedeutet die ähnliche Geberde der Eileithyien gewiss nichts anderes: Erstaunen über eine so wunderbare, ohne ihre Hülfe, vielmehr durch die Axt des Hephaestos erfolgende Geburt steht diesen Göttinnen durchaus an. Uebrigens äussern Hermes und Hera *Élite* I, 57 und Hermes allein 62, 65ᵃ ihr Erstaunen in derselben Weise. Gegen die Auffassung ihrer Geberde als der des Lösens spricht ferner schon der Umstand, dass die eine Hand meist geschlossen herabhängt, nirgends ein eigentliches Spreizen der Hände dargestellt ist.

VASE AUF STIFT NEUBURG BEI HEIDELBERG *).

(Im Besitze des Herrn Baron Bernus.)

Amphoraform, aber ohne Henkel oder jeglichen Ansatz zu einem Henkel. Gesammtumfang des Bauches 0,81 M. Gesammthöhe 0,32 M. Niederer Fuss in einfachstem Viertelrundstabe. Der Bauch nähert sich dem Oval mit der grössten Ausweitung im obern Drittel. Eine eigenthümliche Abplattung oder Vertiefung zeigt sich an demselben durch einen Fehler des Formers oder in Folge von Berührung der weichen Masse. Hals steigt gleichmässig auf, mit Diam. 0,11 M. im Innern, dann in breiter flacher Lippe sich öffnend. Gesammtbreite 0,19 M., Höhe von Hals und Lippe 0,08 M. Der obere Rand ist an einer Seite in 3 Stücke gebrochen und gekittet, sonst sind entschiedene Brüche nicht zu bemerken. Die Fuge zwischen Bauch und Fuss ist incrustirt mit Erde, auch der Ansatz des Halses, der aber nie getrennt gewesen zu sein scheint.

Farbe braunroth mit schwarzen Figuren, im Innern schwarz. Die dunkeln Figuren sind mit einem sehr flüssigen nahezu durchschimmernden Pigment gemacht, die Farbe sepiaartig. Die Malerei

*) Für die nachfolgende Beschreibung einer dritten Vase mit Darstellung des Kirke-Abenteuers, welche Herr Professor Stark auf Bitten der Redaction verfasst hat, werden unsre Leser ihm Dank wissen.

sehr flüssig und gewandt, die Einreissung der Umrisse erscheint verhältnissmässig frisch in den Furchen. Kleine Abstossungen an der Oberfläche sind mehrfach zu bemerken, doch sehr möglich erst beim Transport erfolgt.

Die Basis ist schwarz, dann folgen am untern Bauchrand zwölf lanzettförmige Blätter, dann zwei Linien, dann ein Streifen mit aufrechtstehenden gedrängten lanzettförmigen Blättern auf Bogenranken, dann schliessen zwei Linien ab. Es folgt der Bildfries, welcher selbst oben durch eine nach unten zufallende Blattreihe abgeschlossen wird. Der Hals ist einfach schwarz, der Lippenrand hell.

Die Darstellung des Bildfrieses zerfällt in zwei Theile, gesondert durch eine sich herabsenkende Palmette, deren Ranke nach oben nicht weiter ausgeführt ist. Die Figurenzahl jeder Seite beträgt fünf, dazu kommen auf einer Seite noch zwei Esel.

A. In der Mitte sitzende Figur auf Klappstuhl nach links für den Beschauer gewendet. Keine Spur weisser Farbe erscheint am Gesicht, dennoch ist sie weiblich nach Bekleidung und Habitus. Kopf trägt leichten Blätterkranz auf kurzem, gewelltem Haar. Das Himation ist über den Oberkörper geworfen, fällt über die linke Schulter herab mit leicht behandelter schematisch - stufenförmiger Fältelung. Darunter ist ein bis zu den Füssen herabreichender Chiton mit unteren, breiten Streifen sichtbar. Die Füsse sind mit Schuhen bekleidet. Die Figur streckt die linke Hand wagerecht einem Ankommenden entgegen. Die rechte Hand scheint einfach gesenkt.

Vor dieser Gestalt beugt eine eilig sich vorbewegende nackte männliche Gestalt verehrungsvoll das linke Knie, während das rechte Bein weit zurückgestreckt noch auf der Fussspitze ruht. Der Körper ist geschwänzt, geht nach oben in hohen Schwanenhals aus, der tief gesenkte Schwanenkopf hebt sich dann etwas empor. Die Arme sind gestreckt, nach vorn hin gewendet, die rechte Hand ist der Hand der stehenden Figur entgegengestreckt. Hinterdrein naht sich eine ältere bärtige männliche Figur, den linken Fuss vorsetzend, den rechten zurückstehenden leicht erhebend. Die Hand umfasst einen vorgesetzten Knotenstock. Das Himation lässt die ganze rechte Seite frei, legt sich über den rechten Unterarm und ist hinten über die linke Schulter geschlagen. Die ganze Figur ist kräftig und elegant gezeichnet, das Haar anliegend doch wellig, der Bart einem Spitzbart sich nähernd.

Hinter der sitzenden Figur rechts (f. d. B.) beugt verehrend eine gleichfalls nackte geschwänzte männliche Figur mit Eselskopf das rechte Knie und senkt den rechten Arm; das linke zurückgestellte Bein ist auf die Fufsspitze gehoben, der linke Arm angezogen.

Dahinter schreitet vorwärts eine bärtige Gestalt, das Himation über den linken Unterarm geworfen, den linken Arm vorgestreckt, den rechten gesenkt, die Hände geöffnet. Der Kopf hat anschliessendes Haar. Sehr verdächtig ist die tiefe geriefelte Einritzung an Bart und Haar; auch die Zeichnung des Auges ist mir hier wie bei der correspondirenden Figur sehr verdächtig. Am Kopf ist eine beim Brennen der Vase nicht gelungene Stelle sichtbar.

Rev. Zwei Reiter je eines phallischen Esels stehen sich einander gegenüber, begleitet von einer nackten männlichen geschwänzten Gestalt. In der Mitte nach links (f. d. B.) eine dritte bärtige nackte geschwänzte Gestalt.

Die Reiter weichlicher Bildung sitzen rittlings, nur mit Oberwams bekleidet auf den Eseln. Die sichtbaren Oberschenkel (hier der rechte, dort der linke) haben weibliche Bildung. Der eine Kopf etwas jugendlicher als der andere, beide haben eine Art phrygische Mütze oder weibliches Kopftuch. Das Himation ist über beide Schultern und Arme geworfen in reichen concentrischen Falten. Sie halten den Zaum des Esels in der Hand fest, dort in der Rechten, hier in der Linken. Die Esel stehen mit gerecktem Haupt.

Die mittlere geschwänzte alte Figur erhebt die Rechte, senkt die Linke, die mehr zurückgezogen ist.

Die hinter den Reitern folgenden 2 Figuren mit sehr carrikirtem Kopf, spitzbärtig, haben die Arme gesenkt, die Hand mehr nach vorn gestreckt. Hinter den Figuren zieht sich Rankenwerk, wie häufig bei bakchischen Scenen.

Nach einer gütigen brieflichen Mittheilung des Herrn Baron von Bernus ist die Vase in Centorbi ausgegraben und von ihm im Jahre 1840 in Sicilien erworben. Otfried Müller sah dieselbe damals auf der Reise nach Griechenland und zweifelte nicht an der Echtheit. Der Unterzeichnete kann sich bei wiederholter Betrachtung, unter Erwägung der oben erwähnten technischen Eigenthümlichkeiten des Verdachtes einer sehr geschickten Fälschung nicht erwehren. Gefälschte Vasen kommen bekanntlich gerade in der Nähe des Fundortes bei Catania vor.

Heidelberg, Novbr. 1876. Stark.

AUSGRABUNGEN IN MYKENAI.

(Hierzu Tafel 16.)

Die von Herrn Schliemann im September 1876 begonnenen und in der Mitte des December plötzlich sistirten Ausgrabungen in Mykenai haben wegen ihres ungeahnten Erfolges mit Recht ein allgemeines Aufsehen erregt. Indessen hat wol jeder Alterthumsfreund den losen Zusammenhang der durch den Telegraphen zwar rasch aber in sehr ungleicher Fassung veröffentlichten Fundberichte bedauert, da ein sicheres Verfolgen der Arbeiten auf dem Plane selbst für einen Techniker unmöglich war. Durch die zuvorkommende Güte des Gesandten Herrn von Radowitz bin ich in der Lage, einige nähere Mittheilungen, welche derselbe von seinem Stellvertreter, dem Legations-Sekretär Herrn von Hirschfeld in Athen empfangen hat, zu veröffentlichen. Selbstverständlich verfolgt dieser kleine Beitrag keinen anderen Zweck, als Archäologen, welche Mykenai nicht aus eigener Anschauung kennen, auf dem Terrain etwas näher zu orientiren und mit der Uebersicht des aus einer Grabstätte gewonnenen Materials einige Bemerkungen über die fortificatorischen Anlagen zu verbinden.

Der beifolgenden Lichtdrucktafel ist der in der *Expéd. scient. de Morée* II, pl. 63 veröffentlichte Situationsplan zum Grunde gelegt worden, nachdem die für jene Funde nothwendigen, auf Croquis des Herrn von Hirschfeld beruhenden Ergänzungen stattgefunden hatten. —

Vor der Westfront der Burg erstreckt sich in nordsüdlicher Richtung eine circa 500 Meter lange und etwas über 100 M. breite Terrasse, die am Rande ihrer ziemlich steilen Westseite noch Mauerreste bewahrt hat. In Gell's und Dodwell's Zeiten waren dieselben deutlicher als jetzt. An dem flacheren Ostabhange befindet sich zunächst bei ***A*** der unterirdische tholenförmige Steinbau mit Zugangsgasse und Felsenkammer, welcher fast allgemein Schatzhaus des Atreus genannt wird. Zweihundert dreissig Meter nördlich davon existirt eine analoge Bauanlage ***B*** [1]), schon bei Gell's Besuchen durch das Herabstürzen der Oberschichten schwer beschädigt und hoch verschüttet. Diesen zweiten Thesaurus hat Herr Schliemann grossenteils ausräumen lassen, ohne aber die so wünschenswerte Freilegung zu vollenden. Ausser ähnlichen Architekturfragmenten, wie sie der erste Thesaurus zu verschiedenen Zeiten geliefert hat, ist nichts besonderes erkundet worden, da das verschüttete Thor mit seiner Decksteinstruktur, dem dreieckigen Oberfenster und dem gassenartigen Vorplatze schon bekannt waren. Der wichtigste Punkt, ob auch hier eine Felsenkammer oder ein Nebengemach dem Hauptbaue sich anschliesst und in welcher Stellung zur Zugangsaxe, harrt noch seiner Erledigung. Ebensowenig scheint der von Gell

[1]) Der von Gell in s. Argolis p. 29 mitgetheilte Plan weicht in den Maassen von dem französischen Plane sehr stark ab; er giebt z. B. als Distanz zwischen den beiden Thesauren 1000' engl. = 304 M.; bei Abel Blouet beträgt dieselbe Entfernung 230 M. Hieraus resultirt auch die Unsicherheit, mit welcher ich den von Gell erwähnten Tumulus annäherungsweise bei *J* habe ansetzen müssen.

beobachtete Tumulus, ungefähr bei *J* belegen, den die französische Expedition auffallender Weise gar nicht erwähnt, in den Kreis der Forschung gezogen zu sein.

Dagegen ist das berühmte Löwenthor *C* von tausendjährigem Schutte befreit worden und in seiner einfach grossartigen Anlage mit Spuren eines doppelten Verschlusses und einer an der linken Seite der inneren Thorgasse angeordneten Nische hervorgetreten. Im östlichen Burgtheile wurde eine tief verschüttete, aus 5 Räumen zusammengesetzte Bauanlage aufgedeckt, die trotz des kleineren Steinformats und bereits erfolgter Mörtelverwendung sicher einem hohen Alterthume angehört, wie die aus 5,20 M. Tiefe stammenden Funde von Terracotten, geschnittenen Steinen und einem Relieffragmente beweisen. Von nicht geringerer Wichtigkeit ist die Entdeckung zweier Wasserleitungen nebst Sammelbehältern, welche das Wasser einer eine halbe Meile ostwärts von der Akropolis entspringenden Quelle, wahrscheinlich der bei Pausanias genannten „Perseia“ herbeigeführt haben.

Das Unerwartetste fand sich aber in geringer Entfernung hinter dem Löwenthore, innerhalb des südwestlichen Burgzwingers, der nach Lage und Struktur sich deutlich als ein späterer Erweiterungsbau zu erkennen giebt. Hier stiess man etwa 10 Schritte hinter dem Thore auf die Krone eines ringförmigen Mauerbaues *D*, dessen Wand an der einen blossgelegten Stelle bis auf das Niveau der Fundamente der äusseren Befestigungsmauer hinabreicht; vgl. Fig. 2 auf Taf. 16. Der einem abgekürzten Kegel gleichende Bau (indem sich die Aussenwände mit c. 15° nach innen neigen) trägt oben einen aus hochkantigen Platten (1—1½ M. lang) zusammengefügten kanalartigen Gang, der, wie Fig. 3 zeigt, eine obere Brustwehr gebildet hat. Das Innere dieses Rundbaues war mit einer tonigen Schicht ausgefüllt, welche entweder durch Feststampfung bei der Errichtung oder durch spätere chemische Zersetzungen eine bedeutende Dichtigkeit erlangt hat. In diesem Erdkörper wurden allmählich 5 schachtartige, 8 bezw. 9 M. tiefe Gruben, welche gleichfalls bis auf das Niveau des alten Burgfelsens hinabreichen, entdeckt. Schon in geringer Tiefe stiess man auf zwei Reihen aufrecht stehender Platten von gelbem Muschelkalk (Poros), von denen vier mit hochalterthümlichen Reliefs verziert waren und sehr bald als Grabstelen erkannt wurden. In der Tiefe von 3—4 M. wurden zuerst knöcherne goldplattirte Knöpfe mit alterthümlichen Verzierungen, knöcherne Schmucksachen und viele Goldblättchen gefunden. Bald gelang es getrennte Theile der letzteren aneinander zu passen und fünf grosse Blätter herzustellen, von denen vier die Gestalt eines Lorberblattes (0,55 M. l. und 0,07 br.) zeigen; das fünfte hat eine verschiedene Form. Andere Fragmente ergaben 5 Kreuze, jedes 0,18 lang und 0,04 breit. Ferner kamen irdene zerbrochene Gefässe, Bruchstücke von ehernen Gefässen u. dgl. zu Tage. Das erste dieser Gräber war in den Felsen gehauen 7,50 M. unter der Oberfläche; seine Länge betrug 6 M., die Breite 3 M. Oberhalb dieses Grabes standen zwei Platten aus Porosstein, ohne Reliefs, aufrecht. Der untere Theil des Grabes hatte in seiner ganzen Ausdehnung eine feine Schicht von Asche aus Kohlen und verbrannten Gebeinen, in der die goldenen Schmucksachen gefunden wurden. Die Aschenschicht war in ihrer ganzen Ausdehnung von gewöhnlichen aber mit Vorsicht darauf gelegten Steinen bedeckt.

Westlich von dem ersten Grabe wurde ein ähnliches aber von grösserer Länge entdeckt, dessen Grund bei 8 M. Tiefe noch nicht erreicht wurde. Auf demselben standen aufrecht 3 Porosplatten mit Reliefschmuck. Südlich von beiden Gräbern standen an zwei Stellen andere Platten aufrecht; an der einen eine reliefgeschmückte Stele, an der anderen zwei schmucklose Stelen. Auch hier führte die methodisch durchgeführte Aufgrabung zu Grabstätten, die mit kostbaren Gegenständen gefüllt waren. Nach der Erforschung und Ausbeutung eines fünften Grabes wurde die Arbeit vorläufig eingestellt. Schon am 4. December waren Herr Schliemann und Herr Phintiklis (Vicepräsident der Archäologischen Gesellschaft) nach Athen zurückgereist. Den vorläufigen Abschluss der Untersuchungen bewirkte der Ephoros der Alterthümer; das letzte

der von ihm redigirten Telegramme ist vom 6. December datirt.

Es würde zu weit führen, die vorliegenden 13 amtlichen Telegramme, deren Uebersetzung Herr Dr. Oberg besorgt hat, hier detaillirt mitzutheilen. Es mag genügen, das Verzeichniss derjenigen Gegenstände vorzulegen, welche aus dem Grabe stammen, das mit den drei Reliefplatten verziert war. Nachdem zuerst 3 Goldknöpfe und kleine runde Goldblätter gefunden waren, folgten: 1) die Goldmaske eines bärtigen Mannes; viel schöner als die schon gefundenen; 2) die goldene Brustbedeckung, Länge 0,53, Breite 0,37; 3) Armband aus sehr dünner Goldplatte mit Verzierungen; 4) der goldene Schmuck einer Beinschiene; 5) ein vergoldeter Schwertgriff; 6) die goldene Verkleidung eines Schwertgriffes; 7) 9 Knöpfe von Schwertgriffen, 7 davon aus Alabaster, einer aus Gold mit verfaultem Holze im Innern, einer aus Holz in 4 Stücken; 8) goldenes Wehrgehenk, 1,20 lang, 0,04 breit mit einem Schwertchen, an dessen Griff sich ein Goldknopf befindet; 9) viele grosse und kleine Goldknöpfe (neben dem Schwerte ober- wie unterhalb gefunden; 10) sehr kleines Krystallgefäss, einem Fasse ähnlich, durchbrochen mit 2 goldenen Henkeln; 11) ein anderes Krystallgefäss in der Form eines Trichters mit 4 gebogenen Seiten; 12) zerbrochenes Schwert, dessen Griff Goldverkleidung hat (daneben wurden gefunden 4 goldene Knöpfe, 6 von geringerer Grösse, 5 goldene Kreuze mit Verzierungen); 13) ein weiteres Stück eines Schwertes mit einem Theil des goldenen Griffs, theils glatt, theils mit Verzierungen; 14) kleines ehernes Schwert (Dolch?); 15) 2 eherne Messer (ein kleines, ein grosses); 16) 7 zweischneidige Schwerter, theils wohl erhalten, theils zerbrochen; 17) 8 grössere Schwerter, ebenso; 18) eherne Lanzenspitze 0,52 lang, der hohle Theil 0,22 lang; 19) 23 grössere Goldknöpfe und 62 kleinere; 20) 29 runde Goldplatten mit Verzierungen, verstümmelt; 21) 21 Stücke von Goldblättern, grosse und kleine; 22) der Goldschmuck einer Beinschiene; 23) 5 Schmuckgegenstände aus Gold, jeder mit 2 Adlern und Relief (?); 24) 2 Goldgefässe, ein grosses und ein kleines; 25) eine glatte goldene Brustbedeckung, 0,36 lang und 0,22 breit; 26) eine goldene Maske, 0,32 breit und 0,32 hoch; 27) ein tönernes grünliches Gefäss, in viele Stücke zerbrochen; 28) eine kleine Goldplatte; 29) ein goldener Schwertgriff in 2 Stücken; 30) ein zerbrochenes Silbergefäss; 31) ein Alabastergefäss in Gestalt eines Fasses, mit ehernem Rande ohne Deckel, ein Theil des Bauches fehlt; (darin waren enthalten: a. 32 kleinere und 3 grössere Goldknöpfe, b. 2 kreuzförmige Knöpfe, c. 2 goldene sehr leichte Griffe, d. ein kegelförmiger Goldknopf auf beiden Seiten doppeltheilig und e. eine goldene seilförmige Röhre; alle diese Gegenstände bleiben in demselben Gefässe); 32) viele durchbohrte Kügelchen aus Bernstein; 33) viele Holzstücke verschiedener Grösse; 34) 2 viereckige Seiten einer kleinen Holzkiste, auf der einen Seite das Relief eines Hundes, auf der anderen das eines Löwen, die übrigen Seiten sind zerstört; 35) 4 gut erhaltene eherne Kessel und 6 zerbrochene; 36) 2 fassförmige tönerne verstümmelte Gefässe; 37) eine silberne Haarzange und goldene Schwerttroddel; 38) einhenkliges Goldgefäss (Höhe 0,13, ungefährer Durchmesser 0,14; darin befanden sich 2 silberne Gefässe; 39) anderes einhenkliges Goldgefäss von 0,11 Höhe und 0,14 Durchmesser, in welchem sich Stücke eines sehr dünnen silbernen Gefässes, das von den anderen gefundenen verschieden war, befanden; 40) Alabaster in Form eines Kegels; 41) noch ein einhenkliges Goldgefäss; 42) hölzerner Schwertgriff, dessen Hälfte ungefähr (?) mit einer Goldplatte bedeckt ist; 43) anderer kleinerer Griff mit Goldumhüllung; 44) anderer kleinerer Griff mit 4 Holzstücken; 45) breite Griffumhüllungen von Gold; 46) kleiner Goldgriff mit verschiedenen Verzierungen, in ihm ist ein Stück von dem ehernen Dolche enthalten; 47) längliche Goldplatte; 48) 2 runde Umkleidungen von 0,32 und 0,26 Länge; 49) 11 grössere und kleinere kreisförmige Goldplatten ohne Verzierungen; 50) goldener kreuzförmiger Schwertgriff mit Reliefverzierungen, die einen Hirsch, einen Löwen und in der Mitte einen Stierkopf darstellen; 51) 6 goldene kreuzförmige Knöpfe; 52) 6 Goldknöpfe verschiedener Grösse; 53) 122 kleinere Goldknöpfe; 54)

viele Stücke von hölzernen Schwertknöpfen; 55) 3 Stücke hölzerner Schwertgriffe; 56) 4 Böden silberner Gefässe; 57) viele Stücke eines oder mehrerer silberner Gefässe, zerstückelt und verbrannt (sic!); 58) 2 grössere Stücke eines Silbergefässes und viele kleinere mit Reliefverzierungen wie auf den Reliefplatten; 59) Stück eines Erzgefässes mit denselben Verzierungen; 60) Alabastergefäss in Form eines Bechers, mit verletztem Rande; Höhe 0,25, Durchmesser 0,12; 61) 11 eherne Schwerter, wovon 9 zerbrochen, das zehnte, wohlerhalten, 0,94 lang, das elfte, wohlerhalten, 0,74 lang.

Bei dieser seltenen Fülle kostbarer Fundobjekte ist noch zweierlei zu bemerken. Erstlich blieb ein wenn auch nur kleiner Theil dieses Grabes wegen Absturz eines Felsens ununtersucht. Zweitens erläutert Herr Schliemann in einem so eben in der Times veröffentlichten Briefe die Raumeintheilung der Grabstätte dahin, dass innerhalb derselben durch kleine Scheidewände drei Einzelgräber gewonnen waren. Er glaubt die Reste von drei Leichen und bei zweien derselben die oben specificirten Schätze von altem Waffenschmuck und goldenen Geräthen gefunden zu haben. Die in der Mitte liegende Leiche sei aber beraubt worden und zwar schon im hohen Alterthume durch Räuber, welche in aller Eile und auf gut Glück einen Schacht gegraben hätten, der zufällig auf das Mittelgrab stiess. Die drei Körper lagen mit ihren Häuptern gegen Osten, mit ihren Füssen gegen Westen; alle drei waren von gigantischer Grösse und schienen mit Gewalt (?) in die engen Zellen von c. 1,88 M. hineingepresst worden zu sein.

Ferner ist die Angabe des amtlichen Berichtes vom 4. December erwähnenswerth, dass aller Wahrscheinlichkeit nach in dem Peribolos noch andere Gräber verborgen seien.

Wenn auf Grund jener amtlichen Mittheilungen die Fundobjekte nach den Materialien quantitativ geordnet werden, so zeigt sich die überwiegende Mehrzahl aus Gold hergestellt; demnächst folgt 2) Bronze, 3) Silber; in grossem Abstande folgen: 4) Knochen, 5) Alabaster, 6) Terracotta, 7) Krystall (es bleibt unentschieden, ob hierunter geschnittener Quarz, z. B. Bergkrystall, oder Glasfluss verstanden wird), 8) Holz, 9) Stein (es sind nur 25 Pfeilspitzen und eine eiförmige Schleuder mit Menschen- und Thiergestalten gefunden), 10) Blei (1 kleiner Hirsch) und 11) Bernstein.

Von den Goldsachen haben einige bedeutenden Metallwerth; zwei Schmucksachen werden auf 3 Oka, 2 andere mit Reliefs auf 1 Oka, ein Armband auf $\frac{1}{4}$ Oka, 2 Ringe, 1 Helm, 1 ganz kleiner Löwe auf einer Basis, 3 Schnallen und 2 Verzierungen einer Beinschiene — zusammen auf über 4 Oka geschätzt. Wenn diese Gewichtsschätzungen zutreffen, so würde der Metallwerth dieser wenigen Gegenstände auf 25—30000 Mark zu veranschlagen sein.

Weiteren brieflichen Mittheilungen entlehne ich noch wörtlich Folgendes. „Von den Goldsachen sind nur die Masken in ziemlicher Metallstärke ausgeführt, so dass sie schwer zu biegen sind. Die anderen Stücke sind meistens aus sehr dünnem Goldblech (auch die Becher) hergestellt, daher stark beschädigt und verbogen. Die Farbe ist durchgehends röthlich. Die Masken erinnern an diejenigen, welche man auf byzantinischen Heiligenbildern (und jetzt noch mitunter in Russland [auch in Jerusalem]) findet; sie sind getrieben und roh ciselirt."

Die beifolgenden nach sehr flüchtigen Skizzen angefertigten Fig. 4 u. 5 sollen nur eine angenäherte Vorstellung von dem Typus der Maske, der aus einzelnen Gliedern hergestellten Kette (einer Ordenskette vergleichbar), sowie der mit Goldblech überzogenen Knöpfe von Knochen und Holz geben. —

Oestlich von dem grossen ringförmigen Erd- und Stein-Bau hat man mehrere Fundamente und Mauerreste von Wohnungen entdeckt und frei gelegt. Dass dieselben wegen stattgehabter Mörtelverwendung von wesentlich späterer Konstruktion als die Ring- und Umfassungsmauer sein sollen, — wie vermuthet wird, — scheint mir sehr zweifelhaft. Die Mörtelverwendung ist sicher so alt, ja älter, als der Massensteinbau, wäre aber bei dem letzteren technisch ebenso zwecklos, als sie wünschenswerth, ja nothwendig bei schwachen Mauerstärken wird. Auch hier fand man ebenfalls viele Goldsachen und Gebeine (?). Die Fundamente liegen

nahezu in gleicher Tiefe wie der Boden der Gräber, also möglicher Weise auch auf dem hier ansteigenden Plateau des alten Burghofes. Ferner scheinen nach den vorliegenden Croquis zu urteilen von der rechten Schenkelmauer dicht vor dem Löwenthore Fortsetzungen blossgelegt worden zu sein, welche nach Süden abschwenken und mit der Mauer *H* zusammenhangend einen noch tieferen Terrainabschnitt umwehrt haben müssen, als der, zu dem das Löwenthor führt.

Wenn man billiger Weise sich noch jetzt aller Vermuthungen über die Kunst- und Kulturstufe, welche der neu gefundene Schatz von Mykenai repräsentirt, enthalten muss, so kann man doch schon mit einiger Gewissheit zwei Gesichtspunkte hervorheben: 1) dass hier eine gemeinsame Begräbnissstätte, vielleicht die kleine Nekropolis einer ebenso reichen wie prunkliebenden Dynastie entdeckt worden ist und 2) dass dieselbe ursprünglich vor der Burgmauer gelegen hat. An Analogien für diese Sitte des Alterthums, die Toten hart an der Mauer, dicht am Thore, ja unter oder über der Thorschwelle zu begraben, fehlt es nicht. Das gefundene Beispiel dürfte unter den erhaltenen Bauanlagen eins der ältesten sein.

Zunächst bedarf es keines speciellen Beweises für den Satz, dass bei der ersten Burganlage hier wie überall der höchste Gipfel bei *F* zuerst besetzt worden ist. Man kann aber weiter gehen und sagen, dass dieser Kernbau, die Hochburg, welche von *F* bis *K* reichte, gar nicht dauernd wehrhaft gewesen wäre ohne die dazu gehörige Niederburg, welche sie an drei Seiten, nach Osten, Norden und Westen, in passendem Mauerabstande wie ein Aussenwerk umgab.

Für solche Auffassung sprechen sowol die Hauptmaasse, welche mit denen von Tiryntb übereinstimmen oder sie nur um weniges übertreffen, als auch die Struktur der Ringmauer in ihren Unterschichten. Sie zeigt, abgesehen von einigen kurzen Strecken, die erneuert oder erweitert worden sind, durchweg die gleiche hochalterthümliche Technik wie oben an der Hochburg. Zweifelhaft ist allerdings noch die Lage des Hauptthores, welches selbstverständlich nicht direkt in die Hochburg, sondern zunächst nur in die Niederburg geführt haben kann. Der Plan des ungleich älteren Tirynth giebt dafür den besten Aufschluss. In Herrn Schliemanns Berichten ist von einem zweiten aufgedeckten Thore die Rede gewesen, doch gewährt das mir vorliegende Material keinen sicheren Anhalt, wo dasselbe anzusetzen ist. Es kann dasselbe bei *L* gelegen haben; mit grösserer Wahrscheinlichkeit darf es aber bei *E* gesucht werden. Längst bekannt und oft abgebildet ist das kleine versteckt liegende Thor bei *G*, ein Rundengangs- und Kundschafterpförtchen, eine Anlage, die sehr früh dem Fortifikationsbau entsprungen nur wenigen Burgen fehlt, weil sie fast unentbehrlich ist. Dass später eine Erweiterung des ersten Burgringes vorgenommen worden ist und dass das neu anzulegende Werk nach Südwesten zu liegen kam (wegen der hier besonders günstigen Terrainverhältnisse), lässt ein Blick auf den Plan sofort erkennen. Das Hauptthor der gesammten Burganlage wurde das Löwenthor, dessen unzweifelhaft jüngeres Alter als das der Hochburg ich schon früher in dieser Zeitschr. (XVII, 12 f.) hervorgehoben habe. Wenn aber in Folge der bekannten Scheu des Alterthumes vor Gräberverletzung die oben beschriebene gemeinschaftliche Grabstätte bei der Burgerweiterung nicht nur geschont, sondern mit der neuen Mauer vorsichtig umgangen wurde, so folgt, dass jene Grabstätte älter sein muss, als die Erbauung des Löwenthores.

Wird mit dieser Erkenntniss die bekannte Periegese des Pausanias in Mykenai verbunden, so zeigt sich, wie Herrn Schliemanns Behauptung, dass er die Atridengräber gefunden habe, wenig haltbar ist. Das uralte Polyandrion, welches seinem Forschungstriebe verdankt wird, muss in Pausanias Zeit völlig unbekannt gewesen sein, denn dieser erwähnt nichts auf der Burg als Mauer und Thor. Erst nachdem er das Löwenthor passirt, die Perseia und die Thesauren besichtigt hat, nennt er als das Vorletzte die Atridengräber. Aus der weiteren und letzten Meldung, dass Aegisthos und Klytämnestra ausserhalb des Mauerringes begraben lägen, darf man schliessen, dass die Atridengräber noch innerhalb

der untersten Terrassenstufe der Burg gezeigt wurden. Das ist aber die grosse Terrasse, in deren Ostabhang die Thesauren *A* und *B* eingebettet worden sind. Hier dürfen die Atridengräber mit einiger Wahrscheinlichkeit gesucht werden und deshalb verdient der auf Gell's Plan so bestimmt hervorgehobene Tumulus bei *J* eine nähere Beachtung bei der weiteren Erforschung.

Weshalb in Pausanias Zeit jede Kunde von einer grossen Grabanlage innerhalb des unteren Burgzwingers verloren war, erklärt sich, wie ich glaube, aus dem Zustande, in welchem dieselbe von dem jetzigen Entdecker vorgefunden worden ist. Sie war schon in mehr als ganzer Höhe verschüttet und mit Grasnarbe bewachsen als der Perieget die Trümmer von Mykenai durchwanderte. Dass aber eine so hohe Verschüttung eintreten und zwar früh eintreten konnte, erklärt sich aus dem einfachen Umstande, dass bei dem nicht kleinen Durchmesser der Bauanlage nur die rechts und links verbleibenden Gassen, sowie der Platz dicht hinter dem Löwentore verschüttungsfähig waren und wegen ihrer Kleinheit wenig Material verbrauchten. Für die rasche Verschüttung des mit dem Plattenumgange versehenen Gipfels sorgte endlich die sehr viel höhere Burgmauer bei *D*, die noch jetzt den Ausgrabungsplatz nicht unbedeutend überragt. Schwerer zu entscheiden ist die Frage, ob das sogen. Polyandrion von Anfang an als Tumulus oder als oblonge mit Stelen besetzte Terrasse (ähnlich den Gräbern von Vari u. a.) hergestellt worden ist. Wegen der *in situ* vorgefundenen glatten wie reliefgeschmückten Stelen scheint das Letztere wahrscheinlicher als das Erstere. Die Höhenstellung der Stelen spricht ferner dafür, dass die Gräberterrasse von Anfang an eine ziemliche Höhe von c. 6 M. gehabt haben muss. Wie lange diese gesammte Bauanlage vollständig conservirt worden ist, wissen wir nicht. Ihre letzte Ausstattung mit einem aus Platten construirten Umgange auf der starken Umschliessungsmauer scheint aber einer Zeit der höchsten Noth entsprungen zu sein, wo man sich nicht scheute die Grabstätte der Ahnherren in ein höchst wirksames Vertheidigungswerk dadurch umzuschaffen, dass man dieselbe 1) kreisförmig ummauerte, 2) bedeutend erhöhte und 3) mit einem Wehrgange versah. Ein besseres, weil von Aussen nicht zu sehendes Fortifikationswerk konnte dem am Löwenthore eingedrungenen Feinde nicht entgegengestellt werden, als der auf uralten Gräbern rasch emporgebaute massive Zwingerthurm, dessen Aehnlichkeit mit den Barbacane-Anlagen des Hochmittelalters und den Aussenzwingern der mittelalterlichen Stadtbefestigungen im XV. Jahrhundert überraschend zu nennen ist. Vielleicht hängt diese merkwürdige Baumetamorphose mit dem plötzlichen Ende von Mykenai zusammen; wenigstens spricht die treffliche Erhaltung des — wie es scheint wenig benutzten — Wehrganges für eine sturmlose Uebergabe. Bekanntlich hat man in Nothzeiten selbst im Alterthume Gräber angegriffen, verpflanzt, ihrer Baumaterialien beraubt z. B. in Athen in themistokleischer Zeit. Es ist daher nicht unmöglich, dass auch erst in dieser letzten Zeit, um 470, eine neue und stärkere Ummantelung der ursprünglich kleineren Grabterrasse stattgefunden hat, um den Hauptzugangsweg so viel als möglich zu sperren bezw. zu spalten und auf die kleinsten Maasse herabzudrängen. Doch bedarf diese wie andere Fragen zu ihrer Erledigung noch einer genaueren bauanalytischen Untersuchung, zu der ich hoffentlich später gelangen werde.

Berlin 9. Januar 1877. F. Adler.

MISCELLEN.

HERAKLES VON CHIRON ERZOGEN.

(Hierzu Tafel 17.)

Auf einer schönen, schwarzfigurigen Vulcenter Amphora der Münchener Sammlung n. 611 trägt Hermes geflügelten Laufes in seinen Armen einen kleinen Knaben, der durch Beischrift als Herakles kenntlich gemacht wird. Preller Griech. Myth. II S. 179 hat die von Braun und Anderen mehrfach wiederholte Deutung gebilligt, dass Hermes hier Herakles zu Hera bringe, die ihn säugen werde. Allein dieser Zweck der Handlung ist auf der Vase in keiner Weise ausgedrückt und meiner Ansicht nach muss man grosses Bedenken tragen, auf einer Vase von so alterthümlicher Art, wie es die Münchener ist, eine thebanische Lokalsage (Pausan. IX, 25, 2. Diod. IV, 9, 6) erkennen zu wollen. Alle Monumente und Schriftstellen, welche sich auf diese Sage von Herakles und Hera beziehen, stehen bereits unter dem Einflusse der alexandrinischen Epoche, in welcher dieselbe erst ihre Entwickelung gefunden hat.

Die richtige Deutung erhält das Bild durch die Vergleichung der Darstellung auf der Rückseite, welche hier auf Taf. 17 zum ersten Male abgebildet ist, während die Vorderseite schon bei Micali *Mon.* 76, 2 = Panofka Abh. d. Berl. Akad. 1849, Taf. 4, 11 publicirt war. Hier steht, wie Jahn beschreibt, ein bärtiger Kentaur in der Chlamys, welche die Zusammensetzung des Pferdeleibes mit dem vollständigen Menschenleibe verdeckt, mit ausgestreckter Rechten; über der linken Schulter trägt er einen Baumstamm, an dem zwei Vögel und zwei Hasen (weiss gemalt wie auch die Spitze des Hutes von Hermes) hängen, neben ihm ein Hund. Ein derartiger Kentaur mit vollständigem Menschenleibe kann auf einer Vase, welche von Merkmalen etruskischen Provinzialstils völlig frei ist, nur einer von den beiden menschlich gesitteten Kentauren Chiron oder Pholos sein, vgl. *Bullet. d. Inst.*. 1876 p. 140 ff. Pholos wird nicht in Betracht kommen, weil er in der Heroensage nur der Wirth von Herakles in Pholoe, dem Sitze der Sage vom arkadischen Kentaurenkampf ist; aber Chiron ist als Erzieher junger Heroen bekannt, vgl. besonders Xenophon Kyneg. I, 2 Philostrat. Heroic. X p. 707 und Apollodor III, 4, 4, 1. 10, 3, 7. 13, 6, 3. So ist es denn auch Chiron, zu welchem Hermes den kleinen Herakles bringt und welcher seinerseits beide mit ausgestreckter Rechten begrüsst. Freilich sind nur die Köpfe von Hermes und Herakles zu Chiron hin gerichtet, während die Beine von Hermes sich vielmehr von ihm entfernen; aber es ist dies offenbar nur ein Versehen, welches an der Vase selber weit weniger störend wirkt, als hier, wo man beide Bilder neben einander gezeichnet sieht.

Ueber Herakles Lehrer lautet die Tradition bekanntlich verschieden. Man gab ihm einen oder mehrere Lehrer und wählte dazu Heroen oder Andere. Theokrit XIV, 103—133 zählt eine Reihe der hervorragendsten Heroen auf, welche Herakles ein Jeder in seinem Fache unterrichtet haben, Apollodor II. 4, 9, 1 ist ihm darin gefolgt. Wichtiger aber für den vorliegenden Fall ist die Notiz der Scholiasten zu Theokrit XIII, 9 *Ἀριστοτέλης φησὶν ὑπὸ Ῥαδαμάνθυος παιδευθῆναι τὸν Ἡρακλέα, Ἡρόδωρος δὲ ὑπὸ τῶν βουκόλων Ἀμφιτρύωνος, τινὲς δὲ ὑπὸ Χείρωνος καὶ Θεστιάδου*, vgl. Schol. ibid. 56 und Tzetzes ad Lycophr. 49. 56. Wie es sich mit diesem Thestiaden verhält, vermag ich nicht anzugeben. Für die Tradition von Chiron ist die Münchener Vase sehr beachtenswerth, sie bestätigt, dass die Erziehung bei Chiron der älteren

Anschauungsweise entspricht. Herakles steht hier noch den übrigen Heroen gleich, er hat denselben Lehrer wie sie. Dann aber im 4. Jahrh. haben Schriftsteller wie Herodor, Aristoteles, Dichter der mittleren attischen Komödie und auch Vasenmaler (vgl. Jahn Ber. d. sächs. Ges. 1853 S. 147, *Annali d. Inst.* 1871 *tav. d'agg. F*) Erzählungen hervorgesucht, oder selber erfunden, welche ihren übrigen Anschauungen von Herakles entsprachen und zugleich individueller waren, als jene Tradition vom Unterrichte bei Chiron.

Auf Vasen ist ausser Herakles nur Achill als Zögling von Chiron dargestellt. Unter den verschiedenen derartigen Bildern von Achills Uebergabe an den Kentauren würde eine rothfigurige Vulcenter Amphora insofern die beste Analogie zu der Münchener Vase bilden, als auch auf ihr die Figuren auf beide Seiten des Gefässes vertheilt sind. Der gegenwärtige Besitzer dieser im *Muséum du prince de Canino* n. 1500 beschriebenen Amphora ist mir unbekannt geblieben.

Rom. A. Klügmann.

ZUR COMPOSITION DER ÄGINETISCHEN GIEBELGRUPPEN.

Die Rolle der beiden „knieenden Lanzenkämpfer" der äginetischen Westgiebels ist trotz der von Friederichs (Berl. ant. Bildw. I p. 50 f) vorgeschlagenen und von Brunn (Ber. der k. bair. Akad. der Wiss. 1868 p. 448 ff.) näher begründeten Umstellung nicht hinlänglich klar (Vgl. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik ² p. 125). Die Action des Einen (Brunn, Beschreibung d. Glyptothek No. 67) wiederholt sich annähernd auf einem vor Kurzem zu Athen gefundenen archaischen Relieffragment[1]), von dem nicht viel mehr zu sehen ist, als der Kopf und rechte Vorderarm eines Kriegers, der einen Wurfspiess erhebt; Haltung wie Bewaffnung unterscheiden ihn von dem im Total-Eindruck nahestehenden bekannten Typus eines Hopliten in Ruhestellung. Vergleichen wir die Bewegung dieser und der entsprechenden aeginetischen Figur mit derjenigen der Vorkämpfer, so ist der Unterschied der Action augenfällig: diese heben den Speer im spitzen Winkel, jene möglichst in der Horizontale; während also jene mit dem Speere stossen wollen, sind unsere beiden Figuren Speerschleuderer. Vom attischen Fragment unterscheidet sich die Giebelfigur erstens durch den höher gehobenen Vorderarm, wobei aber der in der Ergänzung zu tief gesenkte Kopf in Anschlag zu bringen ist[2]), ferner ist die Hand geballt, was wiederum ebenso auf Rechnung des Restaurators kommt, wie die Lanze anstatt des kurzen Wurfspiesses. Endlich hat auch der Helmbusch, haben wir es wirklich mit einem Leichtbewaffneten zu thun, hier so wenig Berechtigung als der dem Bogenschützen und seiner Replik aberkannte, und wirklich ist auf dem Helm der entsprechenden Figur (unserer fehlt der ganze Kopf) gar keine Ansatzspur dafür vorhanden. Dass durch sein Verschwinden die die Mittelgruppe abschliessenden Linien als solche erst rein hervortreten, zeigt sich namentlich links vom Beschauer. Das Knieen, der typische Ausdruck der archaischen Kunst für die gedeckte Stellung, bedarf bei unserer Auffassung keiner weiteren Erklärung. Wenden wir uns nun zur entsprechenden Figur (Nr. 63). Während sonst, sowohl im Verhältniss beider Giebelgruppen zu einander wie in den Hälften jeder einzelnen, strenge Gleichartigkeit herrscht, äussert sich bei unserem Figurenpaar die Responsion in der Form des Gegensatzes: der eine der Kämpfer hält den Schild zurück, der andere wirft ihn vor; der Hebung des rechten Armes nach vorn dort entspricht hier seine Zurückziehung. Dem Speerschleuderer weist die geringe Tragweite seines Geschosses seinen Platz in grösserer Nähe des eigentlichen Handgemenges an als dem Bogenschützen. Seine vorsichtigere Deckung darf er nur bei der Action selbst aufgeben, welche durch die beiden Kriegergestalten in zwei verschiedenen Momenten

[1]) *Annali dell' inst.* 1875 *tav. d'agg. P*

[2]) Brunn, Beschr. der Glypth. p. 75.

zur Darstellung gebracht ist: der Eine wirft den Schild zurück und schleudert den Speer ab, der Andere duckt sich hinter den wieder vorgeworfenen Schild, indem er mit der zurückgeführten Rechten schon ein neues Geschoss bereit hält, welches er, wie wir voraussetzen müssen, aus der den Schildgriff umfassenden Linken genommen hat [3]). Die Gesammtcomposition des Westgiebels erscheint nun klarer und lebendiger; vom „Exerciren“ der Aegineten kann keine Rede mehr sein. Den künstlerischen Gedanken des Meisters, die Vorkämpfer mit den Bogenschützen durch ein nach beiden Seiten hin Analogien bietendes Mittelglied zur höchstmöglichen Geschlossenheit zu verbinden, erkennen wir als treffend und doch simpel zugleich; er entlehnte ihn von der wirklichen Schlachtordnung.

Graz. W. Klein.

[3]) Man vergleiche damit Tyrtaios Frag. 11 Bergk, Z. 35 ff. *Ὑμεῖς δ' ὦ γυμνῆτες, ὑπ' ἀσπίδος ἄλλοθεν ἄλλος πτώσσοντες μεγάλοις βάλλετε χερμαδίοις, δούρασί τε ξεστοῖσιν ἀκοντίζοντες ἐς αὐτούς, τοῖσι πανόπλοισι πλησίον ἱστάμενοι.*

EIN NEUER MATRONENSTEIN.

In Avigliana, halbwegs zwischen Turin und Susa, dem Grenzpunkt des alten Reiches des Cottius und dem Ort der römischen Zollstation nach Gallien hin, ist im Jahre 1868 ein nur oben etwas verstümmelter grosser Altar gefunden worden, der sich jetzt im *museo civico* zu Turin befindet. Den Text giebt nach ein paar vorgängigen Publicationen Mommsen im demnächst erscheinenden Bd. V des C. I. L. 7210; er lautet: *Matronis Ti(berius) Iulius Prisci l(ibertus) Acestes.* Die Schriftformen, der Name des Dedicanten und seines Vaters, vermuthlich eines Peregrinen, die kurze Fassung der Dedication, der auch zu Anfang nichts zu fehlen scheint, weisen mit hinlänglicher Deutlichkeit auf die Zeit des Tiberius. Die Matronen waren also nicht durch einen besonderen Namen als locale Gottheiten näher bezeichnet. Unter der Inschrift, auf der Vorderfläche des Altars, befindet sich eine Reliefdarstellung, um derentwillen das Denkmal an dieser Stelle Erwähnung verdient; auf den Seiten sind nur die üblichen Opfergeräthe, Henkelkrug und Schale, dargestellt. Die erste, nicht sehr sorgfältige aber allenfalls ausreichende Abbildung des Reliefs findet sich in den seit kurzem erscheinenden *atti* der neugegründeten *società di archeologia e belli arti per la provincia di Torino* (Bd. I Turin 1875) S. 22. Es sind fünf weibliche Gestalten in nur flüchtig ausgeführten langen Gewändern; die Köpfe sind sehr verdorben, aber man sieht nirgends eine Spur von Kränzen oder Hauben; andere Attribute fehlen durchaus. Auch scheinen sie alle fünf von durchaus gleicher Grösse zu sein. Die erhaltenen Köpfe zwar von zwei der mittleren, der dritten und vierten von links an gezählt, ragen ein wenig über die der übrigen hervor; doch kann das an der mangelhaften Erhaltung der letztgenannten liegen. Ob sie Schuhe tragen oder barfüssig dargestellt sind, erhellt aus der Abbildung nicht; das erste ist das Wahrscheinlichere.

Dies ist die erste mir bekannte genaue Parallelstellung zu dem oben (S. 65) bei Gelegenheit des Rödinger Matronensteins besprochenen Relief von Pallanza; sie stammt ebenfalls aus völlig keltischen Gegenden. Hier reichen sich die fünf Frauen in offenbar beabsichtigter Weise die Hände zum feierlichen Reigen, und zwar in der bekannten Art, so dass die links stehende mit ihrer linken Hand unter dem rechten Arm der zunächst rechts stehenden hindurch die Rechte der dritten gefasst hält u. s. w., bis die letzte ganz rechts mit ihrer Linken die Linke der neben ihr stehenden fassend die Reihe schliesst.

Wären diese fünf Frauen für die Matronen selbst zu halten, so würden sie die Fünfzahl derer auf dem Relief von Pallanza schützen. Dass sie hier auf der Vorderfläche des Altars sich befinden, während sie dort neben der Opferscene auf der Hauptfläche die Rück- und Seitenflächen füllen, beweist

nach keiner Seite hin; das Fehlen aller Attribute findet hier wie dort statt. Gegenüber der, wie dort bemerkt wurde, constanten Dreizahl der Matronen auf den Denkmälern, welche überhaupt einer Mehrheit dieser Gottheiten gelten (denn einzelne Matronen kommen natürlich ebenfalls vor), erscheint es fast gerathener vorläufig wenigstens, bis unzweifelhafte Denkmäler oder Zeugnisse uns eine grössere Matronenzahl kennen gelehrt haben, auch hier nicht die Göttinnen, sondern sterbliche Frauen, die den Reigentanz ausführen, dargestellt zu denken. Indessen versteht es sich von selbst, dass man auf so dunkelen Gebieten sich zunächst damit begnügt die Thatsachen zu sammeln, die Deutung aber der Zukunft anheimzugeben.

E. Hübner.

TETRADRACHMON VON SYRACUS.



Das von mir im IV. Bande meiner Zeitschrift für Numismatik (S. 198) erwähnte Tetradrachmon von Syracus folgt hier in einer Abbildung, die nach einem vollkommen erhaltenen Original angefertigt ist. Die Persephone trägt auf den seltenen Tetradrachmen der Künstler Phrygillos und Eum(enos), als deren Rückseite bei allen mir bekannten Exemplaren die geflügelte männliche Figur im Viergespann und die nach Fischen greifende Scylla nebst dem Künstlernamen ΕΥΘ erscheint, einen merkwürdigen Kranz, welcher aus Aehren, einem Mohnkopf und Blatt und Eichel der Kermeseiche (*Quercus coccifera*), einer noch jetzt in Sicilien und Griechenland überaus häufigen Art, zusammengesetzt ist. — Die genaue Zeitbestimmung aller dieser mit Künstlernamen bezeichneten sicilischen Münzen ist bekanntlich ein völlig feststehendes Resultat der neueren Untersuchungen: wir wissen, dass im Wesentlichen sämmtliche sicilische Münzkünstler einer Zeit angehören, dass derselbe Künstler für das 403 zerstörte Catana und für Syracus arbeitete und dass demnach die ganze, meist im erhabensten Styl gearbeitete Münzklasse den letzten Jahren des 5. Jahrhunderts und vielleicht zum Theil dem beginnenden 4. angehört. Ob die Künstler Eumenos und Phrygillos beauftragt waren, die Persephone mit Eichenkranz zur Feier irgend eines Ereignisses darzustellen, muss dahin gestellt bleiben, wie man sich überhaupt hüten muss, aus derartigen vereinzelten Erscheinungen historische Deductionen abzuleiten. Wir müssen uns begnügen aus den Münzen für die Geschichte der griechischen Künstler — und zwar einer Reihe der ausgezeichnetsten Künstler, welche wir überhaupt kennen — Daten und Resultate gewonnen zu haben, welche für die Kenntniss der griechischen Kunstentwickelung vom höchsten Werthe sind.

A. v. Sallet.

BERICHTE.

VON DER KUNSTHISTORISCHEN AUSSTELLUNG IN KÖLN.

Die vorjährige Frankfurter Ausstellung, welche die Kunsterzeugnisse des Oberrheins und Mittel-Deutschlands vorführte, liess in dem „Verein von Alterthumsfreunden in Köln" den Gedanken entstehen und zur Reife gedeihen, hier in Köln eine kunsthistorische Ausstellung zu veranstalten, welche sich auf den Mittel- und Niederrhein beschränken sollte. Diese Ausstellung wurde am 1. Juli 1876 eröffnet und am 24. September geschlossen. Zweck dieser Zeilen ist es, die hervorragendsten Gegenstände aus der römischen Abtheilung kurz hervorzuheben mit möglichster Angabe der Literatur, des Fundortes und des jetzigen Aufenthaltes. Letzteres erscheint aus dem Grunde besonders nöthig, weil die meisten ausgestellten römischen Gegenstände sich in Privathänden befinden und dadurch ihre Besitzer oft gewechselt haben.

Die römische Abtheilung gliedert sich in Gläser, Thongeräthe und Broncen. Bei den ersteren, welche fast ausschliesslich zu der Sammlung C. Disch in Köln gehören, fallen zunächst auf die Gläser in der Form von den verschiedenartigsten Thiergestalten, z. B. Vogel, Fisch, Delphin, Maus etc., vor allem aber ein Glasgefäss in der Gestalt eines in einer Sella aufrecht sitzenden Affen, der die Syrinx mit beiden Händen zum Munde führt (C. Disch, Fundort Köln; cf. aus'm Weerth, Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinl. XLI p. 142, Taf. III). Ein zweites in den wesentlichen Punkten mit diesem auffallend übereinstimmendes Glas (bei Montfaucon, *Antiquité expliquée*, Suppl. V, p. 142, Taf. LXI) habe ich in den Bonner Jahrbüchern XLIV, p. 275 abbilden lassen. — Glas in Form eines Helmes mit Kamm und einem durch blaue Bänder gebildeten Visir; an jeder Seite sitzt ein Vogel auf grünen Zweigen, die aus aufgelegten Glasfäden gebildet sind (C. Disch, Fundort Köln; cf. aus'm Weerth, B. J. XXXVI, p. 120, Taf. III, 2). — Besonders zierlich ist ein Trinkhorn von hellgrünem Glase (C. Disch, Fundort Köln; cf. aus'm Weerth, B. J. XXXVI, p. 120, Taf. III, 1). — Einen meines Wissens neuen Beitrag zur Sammlung der bis jetzt noch in geringer Anzahl bekannt gewordenen Glasstempel (cf. Jos. Kamp, Die epigraphischen Anticaglien in Köln p. 11 sq.; *Revue Arch.* 1867, p. 437 sq.) liefert ein fassartiges Glas mit der auf dem Boden herumlaufenden Inschrift NERO (F. H. Wolff in Köln, Fundort Köln). — In das Gebiet der Danaidensage führt eine Krystallschale (Museum Wallraf-Richartz in Köln) mit Reliefs von eigenthümlicher Technik. Die Darstellung ist folgende: Lynkeus bewaffnet und weit ausschreitend; vor ihm Hypermnestra bekränzt, die Hand nach einem zwischen beiden befindlichen Kranzgewinde ausstreckend. Hinter ihr der beflügelte Pothos. Um den äusseren Rand läuft die Inschrift:

ʽΥΠΕΡΜΗΣ ΤΡΑ | ΛΥΓΚΕΥ̊Σ | ΠΟΘΟΣ

(cf. Jos. Kamp, Anticaglien etc. p. 16. Ueber die Schreibung Hypermestra vgl. Fr. Ritschl, Kleine Schriften II, p. 497 sq., p. 517 sq.). Die Publication der Schale ist vorbereitet. — Ausgezeichnet durch die Pracht ihrer dunkelrothen Farbe ist eine flache Schale (C. Disch, Fundort Köln, cf. aus'm Weerth, B. J. XLI, p. 145 Taf. IV). — Als sehr wichtig für die Geschichte der antiken Glastechnik ist noch hervorzuheben zunächst eine leider arg fragmentirte Schale (C. Disch, Fundort Köln) mit Goldmedaillons, Darstellungen aus dem ältesten christlichen Bilderkreis enthaltend. Die Medaillons sind mit einer zweiten Glasplatte überzogen, so dass die Bilder sich zwischen zwei Glasflächen eingeschlossen finden (cf. aus'm Weerth, B. J. XXXVI, p. 121 sq. Taf. III). — Zu welcher unglaublich scheinenden Vollendung die römische Glastechnik es gebracht hat, zeigt das Fragment eines *vas diatretum* (Sammlung des Vereins von Alterthumsfreunden in Bonn, Fundort Hohensülzen bei Worms. Publicirt B. J. LIX). Zwei solcher zur gleichen Zeit in Köln gefundenen Gefässe, welche leider in die Fremde gewandert sind, hat Urlichs (B. J. V u. VI, p. 377 sq., Taf. XI, u. XII)

beschrieben und über das Eigenthümliche der Technik das Nöthige mitgetheilt. — Eine viereckige Flasche (C. Disch, Fundort Köln) hat auf dem Boden in den vier Ecken den Stempel

G F
H I Dieses ist der bis jetzt am häufigsten vorkommende Glasstempel, wovon in der *Revue Arch.* 1867 p. 439 bereits neun Exemplare aufgezählt sind (cf. Jos. Kamp, Anticaglien p. 12. No. 142). — Sehr zierlich sind die buntfarbigen Henkelkännchen, theils blau mit weissem Henkel, theils dunkelblau mit blauem, theils grün mit weissem Henkel, zum Theil mit weissen Glasfäden umsponnen (C. Disch und F. H. Wolff). Aehnliche rheinische Gefässe sind publicirt B. J. XXXIV p. 224 Taf. III. Fiedler, Denkmäler von Castra Vetera Taf. XXXVIII. — Kugelförmiges Krystallglas (C. Disch, Fundort Köln) mit der Inschrift

ΠΙΕ ΖΗCΑΙC ΑΕΙ
ΕΝ ΑΓΑΘΟΙC
(πίε, ζήσαις ἀεὶ ἐν ἀγαθοῖς).

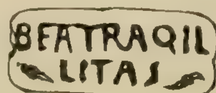
Eine ähnliche Inschrift steht auf einer in Rom gefundenen krystallenen Zinkschale (Fea, Miscell. I, p. 140).

In der zweiten Abtheilung, die Thongefässe umfassend, nehmen zunächst die Geräthe von *terra sigillata* unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Dass diese *terra sigillata sive Lemnia* ausschliesslich von den griechischen Inseln hergeholt worden ist, dagegen spricht schon das massenhafte Vorkommen von Scherben aus diesem Material überall, wo römische Cultur geherrscht hat. Dagegen sprechen ferner die z. B. am Rhein vielfach aufgefundenen Töpferwerkstätten mit Brennöfen, verarbeitetem Material und Modellen. Ein solches Modell hat Herr E. Herstatt von hier ausgestellt (Fundort Neuss). Es ist eine Formschüssel, in deren Innenseite vermittelst Stempels acht Bilder eingedrückt sind, darstellend einen knieenden Knaben mit aufgehobenen Händen, einen laufenden Hasen, einen Adler und eine Rosette (Jos. Kamp, Anticaglien p. 8; B. J. XXXV p. 45). — Einige Schalen von *terra sigillata* (C. Disch, E. Herstatt, Jos. Kamp, Fundort Köln) haben gute Reliefs, Jagdscenen, Thiergruppen und Pflanzenornamente darstellend. — Eine mit Lotosblättern verzierte Schale (E. Herstatt, Fundort Köln) hat folgende Inschrift:

UTI... FELIX

Diese Inschrift hat verschiedene Deutungen erhalten. Düntzer (B. J. XXXV p. 46) fand *Utilis manux* (= *manibus.* cf. Fröhner, *Inscriptiones terrae coctae* etc. No. 1474); ich selbst (Anticaglien p. 10) stellte die Inschrift auf den Kopf und las *Rilicila* womit aber nichts zu machen ist. Jetzt lese ich mit Zustimmung von Prof. Bücheler *utere felix.* Hierbei ist allerdings angenommen, dass I gleich II als E gilt, wofür ich freilich bei Zangemeister *Inscriptiones parietariae Pompeianae* etc. kein Beispiel gefunden habe. — Eine Specialität aus dem römisch-rheinischen Alterthum bilden die Trinkgefässe mit aufgemalten Inschriften, welche fast ausschliesslich den Rheingegenden angehören. In der Sammlung E. Herstatt hierselbst sind die meisten und schönsten Exemplare vereinigt. Zuerst hat O. Jahn (B. J. XIII p. 105 sq.) dieselben umfassend behandelt; ich selbst habe die später in Köln zu Tage gekommenen zusammengestellt (Anticaglien p. 12 sq.). Eine grosse Zahl derselben, zum Theil aus Köln stammend, ist abgebildet bei H. du Cleuziou, *De la poterie Gauloise*, Paris 1872. Fig. 182 sq. Diese Gefässe zerfallen in Hinsicht auf die Technik in drei Classen: sie sind entweder 1) mit einer hellen, bronzeartigen Glasur, oder 2) mit einem matten, dunklen Firniss überzogen, oder 3) von *terra sigillata* verfertigt, letztere Sorte allerdings nur in vereinzelten Exemplaren vorkommend (C. Disch, E. Herstatt, Fundort Köln). Die bezüglichen Inschriften, wovon kaum hundert verschiedene bekannt sein dürften, enthalten entweder einen einfachen Gruss oder Trinkspruch *(ave, avete felices, bibamus, bibite, pie, vivas felix, zeses)*, oder den Zuruf des durstigen Zechers *(da mi, da vinum, misce, sitio, vinum)*, oder einen Zuspruch des Bechers an den Trinkenden *(amo te, reple me copo meri, tene me)*. In einen ganz anderen Gedankenkreis führt die Inschrift *aquam sparge* (E. Herstatt, Fundort Bonn. B. J. LIII p. 320). — Bei den Thonlampen mit Relief-Darstellungen glauben wir manchen Bekannten aus der Sammlung Houben in Xanten zu finden, welche i. J. 1860 hier versteigert wurde. Eine Lampe *(trimyxos)* aus der Leven'schen Sammlung stammend (E. Herstatt, Fundort Rom) zeigt in Relief einen Bildhauer, der eine colossale Maske modellirt (cf. Urlichs, B. J. IV p. 188 Taf. VI). — Neujahrslampe mit dem Reliefbild eines Esels und der Umschrift: ANNO NOVO FAVST FELIX TIBI (E. Herstatt, Fundort Dormagen). Eine ähnliche Lampe, aus der Houben'schen Sammlung stammend, jetzt im Besitz des Gastwirthes

Ingenlath in Xanten, hat Fiedler publicirt: B. J. XXII p. 36 sq. Taf. II. — Jüdische Todtenlampe mit sieben Dochtlöchern (E. Herstatt. Fundort ?). Eine ähnliche besprochen und abgebildet B. J. XXII p. 74 Taf. I, 3. — Todtenlampe mit der Aufschrift:



(E. Herstatt, früher J. J. Merlo. B. J. XXXV p. 42. Jos. Kamp, Anticaglien p. 4). — Eine Terracotte von besonderer Schönheit in meinem Besitz (Fundort Köln) zeigt die Venus Anadyomene mit wulstartigem Kopfputz und gesenkten Augen. Mit der Linken fasst sie das herabfallende Gewand; die Rechte senkt sie herab auf den neben ihr stehenden Eros, welcher eine Muschel vor sich hält. (Die Publication ist vorbereitet.)

Sehr reich ausgestattet ist die dritte Abtheilung, römische und gallische Bronzen und Gegenstände aus Stein und Elfenbein umfassend. Das hervorragendste Stück ist ohne Zweifel der berühmte Bronze-Becher aus dem Museum vaterländischer Alterthümer in Bonn (Fundort Erp bei Lechenich). Dieser Becher ist mit zwei Reliefs geschmückt. Auf einer Seite sehen wir den zur Rhea Silvia herniedersteigenden Mars, dem Amor mit der Fackel entgegenschwebt, auf der anderen Mars, durch sein Schildzeichen (die Wölfin mit den Knaben) als römischer Gott (Quirinus) bezeichnet, welcher über einen Gefallenen hinweg gegen Hercules kämpft (Besprochen und publicirt von Urlichs B. J. I p. 45 Taf. I u. II. Die weitere Literatur siehe bei Overbeck, Catalog des Rheinischen Museums vaterländischer Alterthümer. Bonn 1851 p. 114, 115.). — Silberrelief mit den Darstellungen von Mercur, Fortuna und Mars zwischen eigenthümlicher Architectur (Fürst Wied, Fundort Neuwied. Dorow, Römische Alterthümer in und um Neuwied, Berlin 1826 p. 68 Taf. XII. Müller, Denkmäler der alten Kunst II Taf. XXIX. Wieseler, B. J. XXXVII p. 103 Taf. III). — Grabfund von Weisskirchen im Kreise Merzig (Sammlung des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande zu Bonn). Derselbe umfasst zwei erzene Gefässe, den mit geprägten Goldscheibchen verzierten unteren Theil einer Schwertscheide und einen aus dünnem Goldblech gepressten Goldreifen, etruskischer Herkunft (Lohde, B. J. XLIII p. 123 sq. Taf. VII). — Grabfund von Waldalgesheim (Sammlung des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande zu Bonn), römischer Goldschmuck (Bonner Winckelmanns-Programm 1870). — Ein schön erhaltener Metallspiegel mit Kapsel (F. H. Wolff, Fundort Köln). — Bronzekästchen, im Rheinbette bei Arnheim gefunden (H. Garthe) mit der Aufschrift:

APOLLINI
GRANN
CL·PATERNX (sic)
EX·IMPERIO

In Z. 3 ist X als Versehen des Graveurs für A zu betrachten und PATERNA zu lesen (B. J. LVII, p. 198). — Die römischen Kriegs-Alterthümer sind sehr gut vertreten. Neben einem Helm von Bronze und Eisen (Fürst Wied) erwähnen wir zwei Cohortenzeichen: das eine in Form eines Leoparden (Sammlung des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande zu Bonn. Braun, der Wüstenroder Leopard, Bonner Winckelmanns-Programm 1856), das zweite ein Silberrelief (Fürst Wied), darstellend einen jugendlichen Kaiser, welcher einen unter einem Haufen barbarischer Waffen halb begrabenen bärtigen Greis, anscheinend Flussgott, mit Füssen tritt (Grotefend, B. J. XXXVIII, p. 61 sq., Taf. II, I). — Sammlung römischer Schleuderbleie, aus Italien stammend (Prof. aus'm Weerth in Kessenich bei Bonn; cf. Th. Bergk, B. J. LV, p. 1—73. Diese Abhandlung ist jetzt als besondere Schrift bei Teubner erschienen). — Militär-Ehrenzeichen in Form einer Schnalle mit der Inschrift NVMERVM OMNIVM (Sammlung des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande zu Bonn, Fundort Weingarten bei Euskirchen. Fiedler, B. J. XLVII, p. 72 sq. Jos. Kamp, Anticaglien Nr. 186). Bei einer Besprechung dieses Aufsatzes in der Köln. Zeitung bemerkt Düntzer mit Verweisung auf Petronius 81, 16 (Bücheler), dass *numerum omnium* adjectivisch zu fassen ist = *perfectus*, demgemäss also diese Inschrift dem Inhaber der Schnalle das Zeugniss eines guten Soldaten ausstellt. — Phalerae, metallene Scheiben, im Riemenzeug der Pferde und Soldaten angebracht (H. Garthe, Jos. Kamp; Fundort Alteburg bei Köln). Im Allgemeinen vgl. hierüber O. Jahn, die Lauersforter Phalerae (Bonner Winckelmanns-Programm 1860). — Gallisches Idol in Bronce (Sammlung des Vereins von Alterthumsfreunden in Bonn, gefunden zwischen Mainz und Worms), die Gallia mit dem Hahn darstellend und der Inschrift ATIVSA (Osann, B. J. XIII, p. 118 sq. Taf. I). — Mantel eines cylinderförmigen Elfenbeingefässes (Dom zu Xanten) aus spätrömischer Zeit. Die Re-

liefs haben verschiedene Deutungen gefunden. Fiedler (B. J. V und VI p. 365, Taf. VII und VIII) erkannte darin die Rettung des Zeus, während Urlichs ebenda p. 369 die Erkennung und Wegführung Achills näher liegend findet (cf. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden I, 1, p. 37, Taf. XVII). — Aus späterer Zeit sind noch hervorzuheben fränkische Agraffen in Silber und Gold, zum Theil mit Emails verziert, meist aus der Sammlung H. Garthe.

Indem wir mit diesem Namen unseren Bericht schliessen, bemächtigt sich unser ein wehmüthiges Gefühl. Der Name Hugo Garthe ist mit unserer Ausstellung auf das innigste verbunden, sowohl durch seine mit Erfahrung und Kenntniss verknüpfte hingebende Thätigkeit bei der Ordnung und Aufstellung der Kunstgegenstände, als auch durch die Bereitwilligkeit, mit welcher er durch die kostbaren Schätze aus seiner Sammlung der Ausstellung einen besonderen Glanz zu geben sich freute. Jede freie Minute seines Lebens hat dieser anspruchs- und bedürfnisslose Mann dazu verwandt, die Denkmäler der alten Kunst vor dem Untergang zu bewahren und zu bergen, und in dieser rastlosen Thätigkeit ist er vom Glück so sehr begünstigt worden, dass seine Sammlungen, namentlich seine Münzen einen Ruf geniessen, der weit über die Grenzen unseres Vaterlandes hinausreicht. Wenige Wochen nach Beschluss der Ausstellung zog er sich von seiner kaufmännischen Thätigkeit zurück, um ganz seinen Kunstschätzen zu leben und deren wissenschaftliche Bestimmung und Catalogisirung zu Ende zu führen — da schnitten die Parzen unerwartet schnell seinen Lebensfaden ab. Möchte der Wunsch, den Garthe auf seinem Sterbelager ausgesprochen, in Erfüllung gehen, dass wenigstens seine Münzsammlung vor einer trostlosen Zersplitterung bewahrt und irgend einem öffentlichen Institute Deutschlands einverleibt werde.

Köln. Dr. Jos. Kamp.

CHRONIK DER WINCKELMANNSFESTE.

Athen. In der zu Ehren Winckelmanns am 9. December abgehaltenen Sitzung des archäologischen Instituts trug zuerst Professor Köhler über die Bedeutung der Ausgrabungen am Burgabhange in Athen, in Olympia und in Mykene vor. Nach den bisherigen Ergebnissen dieser Ausgrabungen suchte der Vortragende zu bestimmen, welche Seiten der wissenschaftlichen Forschung vorzugsweise eine Anregung und Förderung erhalten würden. Der Vortrag verweilte naturgemäss am längsten bei den Ausgrabungen am Burgabhang. In einem hier gefundenen und im Abguss aufgestellten weiblichen Kopfe wurde nach der Formgebung eine ernster gehaltene Aphroditebildung vermuthet. — Hierauf sprach Professor Curtius über die Thore und Thorwege des alten Athen. In lichtvollem Vortrage entwickelte der Sprecher den Zusammenhang des alten Strassennetzes mit den natürlichen Bodenbedingungen und den Verkehrsverhältnissen. Neue topographische Aufnahmen der Umgebung Athens dienten zur Veranschaulichung des Vortrages.

Rom. Die Festsitzung des archäologischen Instituts zur Feier des Geburtstags Winckelmanns fand Freitag, 15. December, vor zahlreicher Versammlung statt. Zuerst las Herr Professor Helbig über die bisherigen Resultate der Ausgrabungen von Olympia. Er erklärte zunächst, dass er nur auf das ausdrückliche Verlangen vieler seiner italienischen Freunde, welche von dem grossartigen Unternehmen einen Begriff zu erhalten wünschten, dieses Thema gewählt, dass seine stylistischen Analysen, die sich nur auf die Betrachtung von Photographien stützten, in mancher Hinsicht der Rectification bedürfen würden. An erster Stelle wurde die von Messeniern und Naupaktiern geweihte Nikestatue des Paionios von Mende behandelt. Der Vortragende erklärte, in dieser Statue kein Kennzeichen einer eigenthümlichen nordgriechischen Kunst wahrzunehmen; vielmehr scheine Paionios in Auffassung und Styl an die attische Kunst des Pheidias anzuknüpfen. Mit dieser Annahme stimme auch die politische Geschichte von Mende, denn schon kurz nach dem Jahre 470 v. Chr. trat die Stadt dem unter athenischer Hegemonie begründeten delischen Bunde bei. Während die archaischen Münzen der Stadt den alten ionischen Namen Minde führen, finde sich auf den Stempeln freieren Styls die attische

Form Mende. In der Inschrift des Paionios werden ausgesprochene Ionismen vermisst. Auch hindere nichts, in dem Alphabete das attische zu erkennen. Sollte diese Annahme richtig sein, dann würde die Weihung wegen der consequenten Unterscheidung von Omega und Omikron und Eta und Epsilon nach dem Archontat des Eukleides (403 v. Chr.) anzusetzen sein. Auch erkläre es sich, falls die Statue in den letzten Jahren des 5. oder den ersten des 4. Jahrhunderts geweiht wurde, in der natürlichsten Weise, warum die Weihenden Bedenken trugen, die von ihnen besiegten Feinde in der Inschrift ausdrücklich namhaft zu machen. Es versteht sich, dass jene Feinde nur Peloponnesier gewesen sein können; in der angegebenen Periode aber schalteten die Spartaner nach Niederwerfung Athens als unumschränkte und sehr brutale Gebieter in Griechenland und war es gerathen ihre Empfindlichkeit zu schonen. — In Bezug auf die dem Ostgiebel des Tempels zugehörigen Sculpturen führte der Vortragende aus, dass auch sie sowohl hinsichtlich der Composition wie hinsichtlich der Formgebung Abhängigkeit von der attischen Kunst verrathen. In hohem Grade befremdet an diesen Sculpturen die dürftige Ausführung und es fällt schwer, dem Pausanias Glauben zu schenken, wenn er angiebt, dass der Schmuck dieses Giebels von demselben Paionios herrühre, als dessen sicher beglaubigtes Werk wir nunmehr die Nike kennen. Beruht diese Angabe etwa auf einer falschen Interpretation der Akroteria, durch welche Paionios, wie in der Inschrift der Nike berichtet wird, einen Preis errang? Die Statue eines bärtigen Mannes (Die Ausgrabungen von Olympia, Taf. XVII f.), welche zusammen mit den Fragmenten der Giebelfiguren gefunden wurde, gehörte nach der Ansicht des Vortragenden nicht zu dem Giebel, sondern ist eine Porträtstatue, deren Styl frühestens auf die Mitte des 4. Jahrhunderts hinweist. Der Vortragende schloss mit kurzen Bemerkungen über die Atlasmetope und den weiblichen Torso, welcher Berührungspunkte darbietet sowohl mit der sogen. Vesta Giustiniani, wie mit archaischen Statuen in Villa Ludovisi und Borghese. — Sodann erstattete Herr Cav. M. St. de Rossi Bericht über die von ihm geleiteten Ausgrabungen, welche das Institut auf dem Mons Albanus im Heiligthum des Jupiter Latiaris veranstaltet hat. Hauptziel derselben war die Auffindung der Fasten der *feriae latinae*, von welchen frühere Grabungen und Durchsuchungen des Terrains stets einige Bruchstücke an den Tag gefördert hatten. Der Vortragende musste constatiren, dass der Erfolg den Erwartungen nicht entsprochen hat, sofern der epigraphische Ertrag nur sehr gering war. Für die Fixirung des Ausgangspunktes der Ausgrabungen bot keinen Anhalt die von Gio. Batt. de Rossi in den Annalen des Instituts (1873 Tav. *RS*) publicirte werthvolle Skizze der Trümmer in einem barberinischen Codex des 17. Jahrhunderts; dieselbe beweist indess (gegenüber der Meinung von Riccy und Nibby) deutlich, dass das Heiligthum eine von mächtigen Mauern getragene und umschlossene unbedeckte Area war, in deren Bezirk ein Altar und eine Cella von mässigen Proportionen sich erhob. In Betreff der früher aufgefundenen Fragmente der Fasten ergab sich nur das mit einiger Sicherheit, dass sie an verschiedenen Punkten entdeckt worden waren, was denn auch die Ausgrabung bestätigte, bei der vier neue Fragmente an verschiedenen Orten zu Tage kamen; überhaupt muss, begünstigt durch die hohe Lage, eine ausserordentliche Zerstörung und Zerstreuung der Monumente stattgefunden haben. Dagegen gelang die topographische Bestimmung eines grossen Theils der Fläche (zur Veranschaulichung der Ergebnisse war ein Plan im Saal aufgestellt). Zunächst konnte die Richtung des antiken Weges und der Punkt, wo er in die Area einmündet, bestimmt werden; bei diesem Anlass stiess man auf eine grosse Cisterne, in der sich zwei Fragmente der Fasten, sowie andere interessante Marmor- und Bleistücke fanden. Zugleich ergab sich, dass diese Stelle der südlichen Seite der Area angehörte; es liess sich noch die Länge (65 M.) und die Breite (48 M.) der von der barberinischen Skizze gegebenen Area ermitteln. Von der dieser Skizze zu entnehmenden Eigenthümlichkeit, dass ausser dem Eingang von Süden her die östliche Seite mit einer ihre ganze Breite einnehmenden Treppe geöffnet und dass der Altar genau nach Osten orientirt war, liess sich keine Spur mehr auffinden. Der Vortragende betonte die Wichtigkeit der letzteren Beobachtung, die in Verbindung mit der primitiven Gestalt des Tempels dem Cultus des Jupiter Latiaris eine sehr hohe Alterthümlichkeit sichert, und er wies hin auf die damit übereinstimmenden, schon früher von ihm besprochenen Funde von *aes rude* und Fragmenten ganz primitiver, roher Gefässe; auch die neue Ausgrabung brachte *aes rude* und rohe Gefässe zu Tag, unter denen besonders merkwürdig sind eine fast vollständige Vase und ein Cylinder von Terracotta.

Besonderes Interesse bot schliesslich das von dem Vortragenden ausführlich dargelegte Wasserversorgungssystem auf dem Mons Albanus. Ein Brunnenschacht nahm das Regenwasser auf, das sich auf der Area sammelte; zur Reinigung dieses Wassers diente eine kreisförmige Kammer, in welche der Schacht in geringer Tiefe mündete und ein Kanal, der von dieser Kammer zu der genannten Cisterne als dem eigentlichen Reservoir führte, eine Anlage, die vollständig analog ist der von P. Secchi in Sezze nachgewiesenen. Eine Reihe meteorologischer und anderer Betrachtungen machen dem Vortragenden die Annahme wahrscheinlich, dass die *erogatio* des Wassers aus dem Reservoir fast ununterbrochen in Activität gewesen sei. Aufgefundene Fragmente von Wasserbehältern nahmen ein hervorragendes Interesse in Anspruch durch Reste von Inschriften, die sich auf die Vertheilung des Wassers, die Masse desselben und den überwachenden Magistrat beziehen und die theilweise durch eine Stelle Frontins nähere Beleuchtung erhalten. — Zum Schlusse erläuterte Dr. Klügmann die Darstellungen der schönen Antigonevase des Museums Jatta in Ruvo, welche, bisher nur mangelhaft bekannt durch die Schrift von Heydemann: Eine nacheuripideische Antigone, in den diesjährigen Monumenten des Instituts in würdigerer Weise publicirt wird. Nach kurzer Erörterung der Decoration der Vase im Allgemeinen wurde für die Erklärung des Hauptbildes die hyginische Erzählung von Antigone benutzt und die Streitfrage dargelegt, ob diese Erzählung den Inhalt einer Tragödie von Euripides oder von einem späteren Tragiker wiedergebe. Jenes war die Ansicht Welckers, der gegenüber letzteres von Anderen aufgestellt und auch von Heydemann adoptirt wurde. Der Vortragende glaubte sich, wenn auch nicht in den einzelnen controversen Punkten so doch in der Hauptsache, Welcker anschliessen zu müssen, und behielt sich vor seine Meinung in den *Annali* genauer auseinanderzusetzen. Er besprach sodann das den unteren Theil der Vase umgebende Bild eines Amazonenkampfes. Analoge Darstellungen sind auf Vasen der gleichen Classe nicht selten, scheinen aber sämmtlich in Hinsicht auf Composition wie auf Zeichnung durch die hier besprochene übertroffen zu werden. Bei aller Lebhaftigkeit der Kampfscenen ist doch Raum gefunden für die volle künstlerische Entwickelung der einzelnen Figuren und jede Gruppe besitzt das Interesse, welches dem die Katastrophe noch unentschieden lassenden Moment des Kampfes innewohnt. Die Vorliebe, welche anderswo die bunte, fremdartige, die Glieder verhüllende Tracht der Amazonen gefunden hat, tritt hier zurück gegen die bestimmte Absicht, ihre weibliche Schönheit vor Augen zu führen. Doch bleibt im Charakter der Körperformen wie der Handlungen der Typus der Kriegerinnen gewahrt. Auch beim dritten Bilde, welches die obere Hälfte der Rückseite einnimmt, konnte der Vortragende den bisherigen Erklärungen nicht beipflichten. Er erkannte in der hier dargestellten Scene nicht eine der gewöhnlichen Darstellungen des Todtencultus, vielmehr eine Liebesscene und suchte schliesslich den Ideenzusammenhang der Bilder darin, dass dieselbe mächtige Leidenschaft der Liebe, welche in der euripideischen Antigone ein Hauptmoment gewesen war, in dem Amazonenkampfe dann einen gewaltsamen Contrast gefunden hatte, in dem dritten Bilde von Neuem wieder auftritt als das natürliche und wahre Gefühl, welches beide Geschlechter verbindet.

Berlin. Archäologische Gesellschaft. Die Feier des Winckelmannstages beging die Gesellschaft am 9. December im kleineren Saale des Architekten-Vereinshauses, ihres jetzigen Versammlungsortes. Die Büste des Gefeierten war aufgestellt; farbige Stiche schmückten drei Wandseiten; eine grössere Federzeichnung gab eine Zusammenstellung der bisher vom Ostgiebel des olympischen Zeus-Tempels gefundenen Sculpturen und eine Situationsskizze auf einer Wandtafel lenkte den Blick nach der Stätte der Schliemannschen Ausgrabungen von Mykenai. Der stellvertretende Vorsitzende Herr Adler begrüsste die zahlreiche Versammlung, unter deren Gästen sich die Herren Kultusminister Dr. Falk, Geh. Rath Bonitz und viele Andere befanden, und brachte das diesjährige Fest-Programm zur Vertheilung, in welchem Herr Trendelenburg eine bisher unedirte Darstellung des Musenchors auf einer Marmorbasis aus Halikarnass veröffentlicht und in eingehender Weise behandelt. Hierauf besprach Herr Robert die Wandmalereien eines 1777 in den Gärten der Villa Negroni in Rom ausgegrabenen antiken Gebäudes, welche von Raphael Mengs und dessen Schwager Maron in Copien erhalten worden sind. Durch die Güte des Direktors der K. Bau-Akademie Herrn Lucae war es möglich gewesen, ein dem Schinkel-Museum gehöriges colorirtes Exemplar der von Campanella, Vitali u. A. nach diesen Copien ausgeführten Stiche im Sitzungssaale aufzuhängen. Der Vortragende machte auf die

Interpolationen und Missverständnisse der Copisten aufmerksam und erörterte die Bedeutung dieser Wandmalereien auf Grund der wichtigen Forschungen A. Mau's über die Chronologie der pompejanischen Zimmerdekorationen. Nach Ausweis eines Ziegelstempels sind die vorliegenden Bilder erst nach dem Jahre 134 n. Chr. entstanden. Sie zeigen mannigfache Anklänge an die in den letzten Jahren der römischen Republik übliche Dekorationsweise, den von Mau sogenannten zweiten Stil, ohne ihm jedoch völlig anzugehören, so dass wir hier denselben Archaismus erkennen, welcher der antoninischen Epoche auch auf anderen Kunstgebieten und in der Literatur eigenthümlich ist. Es wurde hervorgehoben, dass bei den in einem und demselben Zimmer befindlichen Bildern stets ein innerer Zusammenhang erkennbar ist; einmal sind sogar zwei aufeinander folgende Scenen desselben Mythos dargestellt. Das Bild mit Aphrodite und Eroten am Ufer eines Baches, welches fast übereinstimmend auf Medaillen der Lucilla und der jüngeren Faustina wiederkehrt, wurde eingehender erörtert und schliesslich auf die Uebereinstimmung zwischen der Compositionsweise der einen Wand mit dem in Lukians Schrift *de domo* beschriebenen Zimmer hingewiesen. — Herr Treu erläuterte den oben genannten Reconstruktionsentwurf des Ostgiebels vom olympischen Zeustempel (s. oben S. 174). — Herr Hübner hielt hierauf einen Vortrag über eine neuerdings im südlichen Portugal gefundene römische Urkunde, obrigkeitliche Verordnungen in jenen Bergbau treibenden Distrikten betreffend, die demnächst in der *Ephemeris epigraphica* veröffentlicht werden wird. — Ferner berichtete Herr Adler über die Ausgrabungen, welche die Archäologische Gesellschaft zu Athen an der Südseite der Akropolis (auf den Stätten des Asklepieion und Aphrodision) veranstaltet, sowie über die neuen Funde von Olympia und orientirte die Versammlung mit Hilfe eines Situationsplanes auf dem Schauplatze der Ausgrabungen zu Mykenai (s. oben S. 193). Im Anschlusse hieran gab S. Hoheit der Erbprinz Bernhard von Sachsen-Meiningen weitere auf Autopsie beruhende Mittheilungen über die in Mykenai zu Tage geförderten Alterthümer.

Bonn. Das diesjährige Winckelmannsfest wurde nicht, wie bisher, in einem kleinen Kreise von Männern der Wissenschaft gefeiert, vielmehr war eine sehr zahlreiche Gesellschaft mit reichem Damenflor in dem grossen Saale der Lese- und Erholungsgesellschaft vereinigt. — Nachdem der Vorsitzende des Vereins der Alterthumsfreunde, Herr Prof. E. aus'm Weerth, eine Uebersicht gegeben über die Reste eines Römerlagers, welche in diesem Jahre bei den Grundarbeiten für den Neubau einer Klinik auf dem alten Exercirplatze in Bonn gefunden wurden, besprach Herr Dr. Felix Hettner die bei dieser Gelegenheit zu Tage geförderten Bruchstücke einer Wanddekoration in pompejanischem Charakter. Es sind die Reste von vier Pilastern, einem Fries und einem um die Thür herumlaufenden Ornament. Die Pilaster haben schwarzen Grund, auf welchem sich in gelber Farbe ein etagenartiger Aufbau erhebt, der am ehesten aufeinander gestellten Schirmen zu vergleichen ist. Auf und unter diesen Schirmen befinden sich Eroten, Masken, Vögel und Greife, auf einem der Pilaster werden die Schirmdächer durch nackte männliche Figuren getragen. Auf dem Fries ist ein Kampf zwischen Griechen und Amazonen dargestellt. Die Griechen sind vollständig gerüstet mit Helm, Harnisch, Beinschienen, länglich runden Schilden und Lanzen. Die Amazonen führen Doppeläxte und herzförmige Schilde. Einige Gruppen dieses Frieses sind von vorzüglicher Schönheit. Der Redner hielt es für wahrscheinlich, dass diese Decoration aus dem zweiten Jahrhundert stammt. — Herr Prof. Gottfried Kinkel hielt einen Vortrag über das Theater im Mittelalter, auf den wir an dieser Stelle nicht eingehen können. — Eine Festschrift zum Winckelmannsfest wurde diesmal nicht ausgegeben, dafür aber ein neues Heft der Jahrbücher (No. LIX), aus dessen Vorwort wir ersehen, dass der Vereinsvorstand beschlossen hat, an Stelle der bisher am 9. December ausgegebenen Festschrift künftig stets ein besonderes weiteres Heft der Jahrbücher treten zu lassen. J. K.

Halle. Als „erstes Hallesches Winckelmannsprogramm" hat Herr Prof. H. Heydemann die Darstellung einer bei Canosa gefundenen Oinochoe veröffentlicht und eingehend erläutert (Halle, Max Niemeyer), welche Zeus auf einer Quadriga zeigt, neben ihm Hermes als Wagenlenker. Zeus schwingt in der Rechten den Blitz gegen einen bärtigen Mann mit Schlangenfüssen, den der Verfasser für die erste Vasendarstellung eines schlangenfüssigen Giganten erklärt; den Kopf, der den Rossen entgegenbläst, nimmt er für einen Windgott, der dem Giganten Hilfe leisten will.

Berlin. Archäologische Gesellschaft. Sitzung vom 7. November. Der Vorsitzende Herr Schöne legte eine grosse Anzahl in den Ferien des Vereins erschienener Schriften vor, darunter den *Compte-rendu de la Commission impériale archéol. pour* 1873; Starks Jahresbericht über Archäologie I 1873; Zannoni, *Scavi della Certosa di Bologna, dispensa* 1 *e* 2; Parker, *The forum Romanum.* Demnächst berichtete Herr Adler über den Stand der Ausgrabungen von Olympia; über die dort neu gefundenen Inschriften sprachen die Herren Fränkel und Kaibel. Nachdem sodann die Herren Robert und Droysen jun. zu Mitgliedern der Gesellschaft aufgenommen worden waren, legte Herr Mommsen die von dem Direktor des Museums in Neapel, Prof. Giulio da Petra veranstaltete Ausgabe der in Pompei in dem Hause des L. Caecilius Jucundus gefundenen Quittungen vor und sprach seine Anerkennung über die Tüchtigkeit und Schleunigkeit dieser schwierigen Veröffentlichung aus, indem er einige Bemerkungen über den mannichfaltigen Inhalt dieser Urkunden mittheilte (vgl. Hermes XII S. 88). — Herr Hübner besprach das 58. Heft der Rheinischen Jahrbücher und theilte mit, dass für die Zukunft ein häufigeres, wenn möglich vierteljährliches Erscheinen dieser Zeitschrift in Aussicht genommen ist. Nachdem er noch bei Starks Aufsatze über drei merkwürdige Erzmedaillons verweilt hatte, legte er die anspruchslose aber lehrreiche Arbeit des Mr. John Bellows über die römische Colonialanlage des alten Glevum in Britannien (des heutigen Gloucester) vor und sprach den Wunsch aus, dass in allen aus römischen Colonialanlagen hervorgegangenen Städten ähnliche Aufnahmen der alten mit jedem Jahre mehr verschwindenden Reste von Mauern, Thoren, Strassenzügen etc. gemacht würden.

Berichtigungen.

S. 31 Zeile 5 v. u. lies „*Beta*“ statt „Kappa“.

S. 189 unter der Ueberschrift lies „(*Hierzu Tafel 14 und 15.*)“ und entsprechend auch im Texte.

DIE AUSGRABUNGEN VON OLYMPIA.

BERICHTE.

7.

Am Sonnabend, den 13. Mai 1876, sind die Ausgrabungsarbeiten der ersten Campagne geschlossen worden, nachdem die nothwendigen Mafsregeln zur Sicherung der Fundstücke und dauernden Beaufsichtigung der Grabungsstätte während der vier Sommermonate getroffen waren. Der Oberaufseher Danese bleibt bis zu dem auf Mitte September festgesetzten Wiederbeginne der Arbeiten in Druva stationirt und hat während dieser Zeit die seit April d. J. im Gange befindlichen Bauarbeiten, bestehend in Erweiterung und Verbesserung des deutschen Hauses und Ausbau eines neuerworbenen Aufseherhauses, zu überwachen. Von Seiten der griechischen Regierung ist nach erfolgter Versiegelung aller Magazine die Stationirung eines Detachements von Soldaten und Gensdarmen angeordnet und den Lokalbehörden eine häufige Recherche des Terrains anbefohlen worden. Den besten Schutz gegen heimliche Raubgräberei werden die bekannten klimatischen und örtlichen Verhältnisse, sommerliche Glut, Fieber-Miasmen und Muskitos gewähren.

Blickt man auf die bisher geleistete Arbeit zurück, so muss zugestanden werden, dass das in Aussicht genommene Pensum des ersten Arbeitsjahres nicht vollständig absolvirt worden ist. Verschiedene Umstände haben hierzu beigetragen. Zunächst die von jeder ersten Organisation unzertrennlichen, hier aber wegen der Entlegenheit des Ortes und der Eigenartigkeit aller Verhältnisse doppelt stark hervortretenden Schwierigkeiten, deren Ueberwindung zwar gelungen ist, aber Zeit und Kraft beansprucht hat. Dahin gehören die Regelung der Besitzverhältnisse, die Heranziehung und Einschulung brauchbarer Arbeiter, die Wahl des Aufseherpersonals, der Aufbau der Häuser, Magazine und Schuppen für Schmiede, Zimmerleute, Former und Photographen, die Heranschaffung und Instandhaltung der Arbeitsgeräthe, der Ankauf der Materialien u. s. w. Dazu kam die mehrwöchentliche Erkrankung der beiden Expeditions-Chefs, welche einen längeren Aufenthalt auf der Insel Korfu behufs völliger Reconvalescenz nothwendig machte. Endlich haben die zahlreichen Festtage der byzantinischen Kirche auf den Fortschritt der Arbeiten etwas lähmend eingewirkt, doch hat der ausnehmend milde und namentlich regenarme Winter vieles hierin ausgeglichen.

Mit dankbarer Befriedigung darf dagegen constatirt werden, dass das ganze Unternehmen von Seite der griechischen Regierung, der Lokalbehörden, sowie zahlreicher Nachbaren bis zu dem ärmsten Dorfbewohner herab mit einer stets regen Theilnahme begleitet worden ist und der dem griechischen Volke angeborene Sinn für gastliches Entgegenkommen sich bei jeder Gelegenheit und im vollsten Umfange wieder bethätigt hat.

Die wichtigste Arbeit in den letzten Wochen war die bis zur persönlichen Anwesenheit des von Berlin aus gesendeten Technikers aufgesparte Ausgrabung des Tempels. Es ist durch Concentration aller disponiblen Kräfte gelungen, diese Arbeit bis auf die Blosslegung von 6 Säulenstümpfen in der nördlichen Ringhalle zum definitiven Abschlusse zu

bringen. Werthvolle Resultate, deren detaillirte Verarbeitung erst allmählich stattfinden kann, sind dabei gewonnen worden. Zunächst erhellt aus unzweifelhaften Spuren, dass der Tempel nach und nach durch mehrmalige Erdbeben niedergeworfen worden ist und dass hierbei die vier Säulenreihen der Umgangshalle nach aussen gestürzt sind. Durch die spätere Verschlemmung mit lehmigen Sandmassen sind alle diese Bautheile vor einer Wiederbenutzung für bauliche Zwecke geschützt und so vollständig und grossentheils so trefflich conservirt worden, dass nicht nur eine gesicherte literarische Restauration aller Façaden gegeben werden kann, sondern selbst ein Wiederaufbau möglich wäre. Auch der Innenbau hat sich trotz vielfacher Beraubung besser erhalten vorgefunden, als man erwarten durfte. Die Plandisposition weicht von den bisher gegebenen Restaurationsversuchen insofern ab, als keine besondere Bildnische für den thronenden Zeus vorhanden war. Die beiden Reihen von je 7 dorischen Säulen schlossen unmittelbar mittels flacher Anten an die Quermauern an; eine einzige Säule fehlt (aber ihre Standspur ist sichtbar), alle anderen 13 Säulen sind ein bis zwei Trommeln hoch noch in situ erhalten. Selbst ein grosses Bruchstück des Unterbaus, auf dem das Zeusbild errichtet war, ist unverrückt vorgefunden worden, desgleichen die steinernen Schranken zwischen mehreren Säulen und die Untertheile zweier Altäre in beiden Seitenschiffen rechts und links vom Eingange. Die zum Obergeschosse führenden Treppen waren aus Holz construirt und lagen am Haupteingange. Nur der Fussboden des Mittelschiffs war mit einem Marmorpflaster bedeckt, in den etwas erhöhten Seitenschiffen, theilweis sogar zwischen den Intercolumnien der Innensäulen befand sich Stuckboden. Mit gleicher Oekonomie waren das Pflaster der ganzen Ringhalle, sowie das im Hinterhause aus flachen aber hochkantig in Cement gesetzten Alpheiosgeschieben construirt worden. Der in derselben Technik hergestellte Musivboden im Pronaos, den die französische Expedition 1829 entdeckt und theilweis veröffentlicht hatte, liegt noch grossentheils an Ort und Stelle und ist ein durch sein Alter wie durch edle Composition ausgezeichnetes Werk. Er ist bis zu seiner genauen Aufnahme im Herbste mit feinem Sande wieder beschüttet worden. Besonders werthvolle Aufschlüsse hat endlich die — allerdings noch nicht abgeschlossene — Aufdeckung der Ostfront ergeben. Hier ist in der Mittelaxe ein fast 6 M. tiefer und 9 M. langer Hochplatz zu Tage getreten, der mittels einer breiten Rampe von Osten her erstiegen werden konnte. Zwei lange Oberstufen, sowie eine zur Aufsammlung und seitlichen Abführung von Blut dienende Rinne sprechen für die Anlage eines Opferaltars, doch wird sich eine definitive Entscheidung über die ursprüngliche Form und Benutzung dieser interessanten und in allen wesentlichen Theilen wohlerhaltenen Bauanlage erst geben lassen, wenn sie von den mächtigen Säulentrümmern, die sie noch bedecken und genauere Messungen behindern, befreit sein wird. Rechts und links von diesem Hochplatze standen auf hohen Unterbauten bevorzugte Weihgeschenke, drei derselben erheben sich an der Nordseite, eins an der Südseite. Die stattgefundene Messung und bereits erfolgte Auftragung des Grundrisses und der Vorderfaçade hat ergeben, dass die von Pausanias überlieferten Hauptmaſse für Länge, Breite und Höhe des Tempels von den Dimensionen der Baureste vollkommen bestätigt werden. Den Maſsen des Pausanias liegt der olympische Fuss zu Grunde; in der Längendimension ist die Thymele mit 5,40 M. eingeschlossen und beide Grundmaſse sind an der untersten Stufe gemessen worden.

Die architektonische Aufräumung des Tempels hat die im letzten Berichte erwähnte Metope zu Tage gefördert, die an Erhaltung und Vollendung der Ausführung zu den werthvollsten Fundstücken gehört. Eine zweite Metope, die sich auf die Heraufführung des Kerberos zu beziehen scheint, ist an derselben Stelle in sehr zertrümmertem Zustande gefunden worden.

Die in 46 Kisten verpackten Formen sind vor 8 Tagen auf der Insel Zante angekommen und werden uns direkt über Triest zugehen. Sie enthalten alle Hauptstücke der an drei Plätzen vertheilten Kunstschätze von Olympia, welche das Re-

sultat der ersten Campagne sind. Der sonstige Bestand des in Olympia gebildeten Museums umfasst an Terracotten ca. 240, an Bronzefragmenten, darunter Waffen, Gewichte, das Proxeniedekret u. s. w., ca. 670, an Münzen ca. 150, an Inschriften ca. 40 Stück.

Eine detaillirte Aufnahme des bis jetzt aufgedeckten Altis-Terrains ist bewirkt worden und soll ebenso wie die erfolgten Messungen des Tempelgrundrisses, der Nikebasis und anderer Denkmäler in der Archäologischen Zeitung veröffentlicht werden.

8.

Zweites Jahr.

Die zweite Campagne ist zu Ende des September 1876 eröffnet worden. Am 23. September trafen Herr Dr. Hirschfeld und Bauführer Bötticher mit dem griechischen Staatskommissar Herrn Dr. Dimitriades in Druva zusammen und nahmen zwei Tage später die Entsiegelung der im Mai amtlich verschlossenen Magazine und Schuppen vor. Nachdem das gesammte Inventar sich unberührt gefunden hatte, begann der Arbeitsbetrieb zunächst mit 37, bald darauf mit 60, von der Mitte des Oktober ab mit 110—120 Arbeitern. Auf dieser Höhe hat er sich bisher ziemlich gleichmässig erhalten. Doch steht durch den Zuzug eines zahlreichen Arbeiterstammes aus der Gortynia eine wesentliche Vermehrung der Arbeiterkräfte schon für den December bevor. Der Vortrab dieser ebenso kräftigen wie geübten Arbeiter war bereits am 2. December in Druva eingetroffen und der Haupttrupp sollte in wenigen Tagen folgen.

Die erste Thätigkeit wurde der Aufräumung und Verbreiterung des Ostgrabens gewidmet, um zunächst an dieser Stelle den schon früher in Aussicht genommenen Betrieb mit Pferden und Kippkarren so bald als möglich eröffnen zu können. Hieran schloss sich die Blosslegung der noch immer verschüttet liegenden Nordwestecke des Zeus-Tempels, sowie die Aufräumung und Ordnung der im Innern lagernden Trümmermassen, — beides um eine nochmalige genauere Aufmessung der für die griechische Baugeschichte so wichtigen Ruine vorzubereiten. Diese Arbeit ist dem Königlichen Baumeister Herrn Streichert anvertraut worden, der — seit dem 29. Oktober in Druva weilend — vom 1. Januar ab auch die technische Oberleitung übernehmen wird. Als ein Theil jener Arbeit ist bereits ein neuer, im Mafsstabe von 1 : 100 gezeichneter Grundriss des Tempels eingetroffen.

In der Mitte des November begann die Aufgrabung des Terrains vor der Westseite des Tempels, nachdem die hier lagernden, von der ersten Campagne herrührenden Erdwälle beseitigt worden waren. Etwas später wurde ein neuer Graben eröffnet, der von der Nordwestecke des Tempels in westlicher Richtung nach dem Kladeos laufend, die Nordseite der verschütteten byzantinischen Kirche streifen und ausser der Eröffnung einer neuen Angriffsfront die successive Erledigung wichtiger topographischer Fragen einleiten soll.

Leider sind alle diese Arbeiten durch die Ungunst der Witterung stark beeinträchtigt worden. Die Herbstregen haben früh begonnen und ungewöhnlich lange gedauert, so dass in den 5 Wochen (vom 26. Oktober bis 30. November) 11 Tage vollständig verloren gegangen sind. Erst seit der letzten Novemberwoche ist beständiges Wetter eingetreten und hat die Heranschaffung eines kleinen, aus Corfu bezogenen Wagenparks gestattet, sowie zu einem rascheren Fortschritt der Arbeiten beigetragen.

Die werthvollsten Funde sind daher erst in den letzten Tagen gemacht worden; nämlich zwei grössere Metopenstücke, das eine aus dem östlichen, das andere aus dem westlichen Triglyphon stammend, Das erstere wurde am 30. November vor dem Ostende der nördlichen Cellamauer — also ganz nahe dem Fundplatze der Atlas-Metope — gefunden. Die Metopentafel ist in der Höhe vollständig (1,60 M.). in der Breite fast bis zur Hälfte (0,72 M. breit) erhalten und trägt die Figur einer Athena. Die an der rechten Seite stehende Göttin ist, wie die Hesperide der Atlas-Metope, so dargestellt, dass ihr Körper von vorn, ihr Kopf im Profil gesehen wird. Sie trägt einen bebuschten Helm und stützt den linken Arm auf den seitlich am Boden stehenden Rundschild. Vom rechten Arm ist nur der obere, schräg

vom Körper weggestreckte Oberarm erhalten, während der frei hervorragende Unterarm, der wahrscheinlich den Speer fasste, fehlt. Die Göttin trägt keine Aegis, sondern den langfaltigen Chiton mit Ueberschlag; die Gewandbehandlung ist der an der Hesperide aufs Engste verwandt. — Zur Darstellung welcher Herakles-That dieses werthvolle, auch durch gute Erhaltung ausgezeichnete Bruchstück gehörte, ist noch zweifelhaft, möglicherweise zur Reinigung der Ställe des Augias, welche That Pausanias gleich nach der der Hesperiden-Aepfel nennt, vielleicht auch zu der von ihm nicht erwähnten That der Heraufbringung des Kerberos. Für die letzte Auffassung spricht der örtliche Befund, sowie die Thatsache, dass bei dem Abschlusse der ersten Campagne ganz in der Nähe eine grosse Anzahl kleinerer Metopenfragmente, darunter ein Hundekopf gefunden worden ist, der zu solcher Composition sehr gut passen würde.

Das zweite Metopenfragment aus dem westlichen Triglyphon enthält den sehr wohlerhaltenen Torso einer rechts (vom Beschauer) stehenden männlichen Figur, die in der Modellirung „allen bisher bekannt gewordenen bei Weitem überlegen“ ist.

Ferner sind zwei zu den Giebelgruppen gehörige Fragmente ans Licht getreten. Erstlich aus dem Ostgiebel — schon am 21. Oktober gefunden — das Bruchstück eines Pferdeleibes, der als Hochrelief mit ansitzender Unterplatte gearbeitet ist und wegen des grossen Mafsstabes und der Stellung zu dem linken der beiden Viergespanne im Ostgiebel gehört haben muss; zweitens aus dem Westgiebel — am 16. November gefunden — das untere Bruchstück einer lebensgrossen weiblichen bekleideten Statue, die — wie es scheint — nach links in eiligem Laufe begriffen ist.

Weiter kamen zu Tage: zahlreiche Architekturreste, besonders schöne Terrakotten, Regenrinnen wie Stirnziegel, grosse Löwenmasken vom Zeustempel, Reste eines ionischen Säulenbaues u. A., endlich Inschriften.

Da die erste Ausgabe des im Sommer erschienenen Werkes: Die Ausgrabungen von Olympia. Berichte und Funde von 1875—76, rasch vergriffen war, so ist, um vielseitig geäusserten Wünschen nachzukommen, eine zweite billigere Ausgabe mittels des Lichtdruckverfahrens nach den Berliner Gipsabgüssen veranstaltet worden, welche ebenfalls bei E. Wasmuth in Berlin erscheint.

9.

Die beiden letzten Wochen vom 1.—14. December haben trotz des Verlustes zweier Arbeitstage zu den bisherigen Grabungsresultaten höchst werthvolle Bereicherungen geliefert. In erster Linie steht der am 11. December erfolgte Fund eines bis auf ganz geringe Verletzungen vollständig erhaltenen weiblichen Kopfes aus dem Westgiebel. Derselbe lag etwa 6 Meter vor der Westfront unter den Trommeln der dritten Säule (von Norden gerechnet) und zwar auf der schwarzen Erde, also unmittelbar auf dem alten Boden der Altis. Der rechtshin gewendete Kopf hat auffallend lange und schmale Augen mit starken Lidern; die Nasenlinie bildet eine gerade Fortsetzung der Stirn, der Mund ist wenig geöffnet, die Unterlippe ziemlich weit vorgeschoben, das Kinn sehr stark entwickelt. Dass eine Dreiviertel-Ansicht beabsichtigt war, erkennt man daran, dass die linke abgewendete Seite vom Ohre an nur leicht angelegt ist. Ueber der niedrigen Stirn folgt ein schmaler welliger Streif des gescheitelten Haares, während die Hauptmasse als starker weit abstehender Bund nach hinten zusammengedrängt und haubenartig in ein glattes Tuch gehüllt ist, dessen Zipfel vorn über der Stirn zusammengeknotet sind. Vermuthlich gehörte der Kopf einer Lapithenfrau an; der Charakter wird als ein durchaus idealer bezeichnet und neben der grösseren Weichheit die weit lebendigere und sorgfältigere Ausführung gegenüber dem aus dem Ostgiebel geretteten Kopfe des Greises (früher Kladeos genannt) hervorgehoben. Es ist damit das erste grössere Stück, das sicher dem Alkamenes zugeschrieben werden kann, gewonnen worden.

Der Westseite entstammt ferner das im Berichte 8. bereits erwähnte Metopenstück, welches am 1. December nahe der Nordwestecke auf der zweiten Stufe im Sande liegend gefunden wurde.

Dasselbe — noch 0,81 M. hoch und 0,50 M. breit — stellt einen am rechten Rande stehenden nackten Mann dar, der mit einer Viertelwendung nach links gedreht war. Nach sicheren Spuren hing der linke Arm hinter dem Körper herab und hielt einen runden oder eckigen Gegenstand, während der rechte Arm vorgestreckt war. „Der Körper ist von geradezu ausgezeichneter Arbeit, ganz anders noch gefühlt und durchgebildet, als die mit Recht so bewunderten nackten Körper auf der Atlas-Metope.“ Ob das gewonnene Stück zu dem Siege über die Hydra — die von Pausanias hier als vorletzte genannte That — oder zu dem Kampfe mit den Stymphalischen Vögeln gehört hat, muss vorläufig unentschieden bleiben, zumal seitdem bis 20 Schritte westlich von der Nordwestecke viele kleinere Fragmente gefunden sind, die sicher von Metopen herrühren.

Die grosse Composition des Ostgiebels hat ebenfalls zwei nicht unwichtige Ergänzungen erhalten. Es ist das ansehnliche Bruchstück zweier in Hochrelief gebildeter Pferdehälse, die zu der Quadriga in der rechten Giebelhälfte gehört haben müssen, und ein weiblicher Torso gefunden, der, obschon auf der schwarzen Erde ruhend, weit verschleppt worden ist. Er lag ca. 28 M. vor der zweiten Säule (von Norden gerechnet); seine Länge beträgt 0,80 M., die Schulterbreite 0,60 M. Die Figur ist mit einem einfach herabfallenden ärmellosen Chiton bekleidet, der auf den Schultern zusammengehalten wird und von dort aus in mehrfachen parallelen Falten zur Brust hinabgleitet; unterhalb derselben wird die Gewandung feiner und lebendiger. Das Nackte ist voll und wahr gebildet, die rechte Hand, deren zugehöriger Arm bis über den Ellenbogen herausgebrochen ist, liegt unter der linken Brust und stützte dort den linken Arm, der nach erhaltenen Spuren aufwärts gerichtet war, um dem nach links gewendeten und etwas herabgesenkten Kopfe selbst als Stütze zu dienen. Daher stand diese Gestalt in der südlichen Giebelhälfte und muss je nach der Interpretation des Pausanias (V, 10, 6) als Sterope oder Hippodameia bezeichnet werden. Die Hinterseite ist roh gelassen, eine Vertiefung, die zur Befestigung diente, noch zum Theil erhalten. Die Gewandbehandlung ähnelt am meisten der des sog. Pelops. Mit der Entdeckung dieser Figur sowie weiterer Pferdefragmente scheint die linke südliche Giebelhälfte gefüllt zu sein.

Auch das Gebiet der Epigraphik ist nicht leer ausgegangen. Das wichtigste ist eine achtzeilige metrische Inschrift, auf den berühmten Gorgias bezüglich, welche Pausanias nach VI, 7, 7 zwar kannte, aber nicht in ihrem Wortlaute mittheilt.

10.

Seit Sonnabend, den 16. Dezember, weilt Professor Curtius in Olympia und berichtet aus Druva unter dem 21. December Folgendes:

Nachdem ich die ganze vorige Woche wie ein Freibeuter die griechischen Meere im Osten und Westen von Hellas durchkreuzt habe, bin ich Sonnabend Abend in Druva eingezogen und bewohne das an den Speiseraum grenzende neue Zimmer, mit übergrossen Ehren bewillkommt, Tag für Tag vorzüglich verpflegt und in einem friedlichen Kreise freundschaftlich verbundener Landsleute wohl untergebracht, zu keinerlei Klagen veranlasst als zu einer über den endlos strömenden Regenhimmel, unter dem die Altis zu einem Morast geworden ist und der olympische Zeus zu einem Dionysos *ἐν Λίμναις*.

Mein Einzug, den Dimitriadis mit griechischen Epigrammen und einer Standrede im Tempel feierte, war ein höchst beglückender Moment für mich. Die Sonne Athens begleitete mich noch und die freudige Aufregung der Einwohnerschaft zeugte dafür, dass die Errichtung des deutschen Hauses in Druva als ein glückliches Ereigniss in den Annalen des Alpheios-Thales gilt. Der Abend war aber auch ein recht beglückter. Denn kaum hatten wir in dem Brettermuseum nach dem Ritte von Pyrgos ein kleines Mahl eingenommen, so erscholl ein Jubelruf von der Ostfront her. In gerader Linie östlich von der zweiten Säule vor der Nordost-Ecke, wenig westlich von dem schönen Frauentorso (im 9. Berichte beschrieben), südlich von der grössten der drei halbrunden Basen, kam ein männlicher Kopf zum Vorschein, arg zertrümmert, aber von unschätzbarem Werthe; denn was erhalten ist, die rechte

Seite mit Stirn, Auge, Wange, Ansatz der Nase, Schädel und Nacken (das linke Auge ist nur zum Theil erhalten), zeigt eine vorzügliche Arbeit und giebt zum ersten Male eine Anschauung davon, wie Paionios, der in Olympia wiedergeborene Meister, ein Menschenantlitz darstellen konnte. Es ist ein männlicher Idealkopf; die Nase setzt gerade an die Stirn an, das Auge blickt frei und stolz nach vorn, die leise gefurchte Stirn zeigt ein vorgerücktes Alter, ebenso die kleinen Fältchen, welche vom Auge nach der Schläfe gehen. Um die Stirn zieht sich ein schmales Band, welches als Diadem den ganzen Kopf umgeben hat. Um dieses Band ziehen sich aufgebunden die vollen Haare, welche in wulstartigen Massen das durchgezogene Band bald verdecken, bald wieder freilassen. Dies Motiv, welches an bekannte Dionysos-Köpfe erinnert, ist mit grosser Sauberkeit durchgeführt, aber die Haarmassen sind auch hier unbearbeitet gelassen, und waren durch Farbe näher charakterisirt. Dagegen sind an den Schläfen kleine Löckchen, die sich aus der künstlichen Gebundenheit frei gemacht haben, plastisch ausgearbeitet; darunter sieht man den Anfang des Vollbartes. Ueber dem Diadem wölbt sich der Schädel in drei flachen Abstufungen und scheint durch einen Aufsatz bedeckt gewesen zu sein. Man denkt unwillkürlich an den mit dem Helm bedeckten Oinomaos, denn die Grösse passt zu den Gestalten des Giebelfeldes, und eine königliche Würde ist unverkennbar. Man könnte selbst bei dem dionysischen Charakter des Kopfes an den Namen des Königs denken.

Doch enthält man sich billig aller einzelnen Bestimmungen und Vermuthungen; denn wir haben bis jetzt immer nur einzelne Brosamen vom Tische des Alterthums; es ist noch immer unmöglich, einen Zusammenhang in das grosse Gesammtbild des Ostgiebels zu bringen — aber dieser Kopf, die daneben gefundene königliche Frauengestalt und dann die beiden Pferdehälse vom Gespanne der Nordhälfte — sie sind unschätzbare Bereicherungen unserer Kenntniss des Ganzen, und wenn dieselben auch nur tropfenweise uns zugehen, so bezeugen sie doch, dass alle Hauptsachen noch vorhanden sind, und stärken zu muthiger Ausdauer.

Kaum hatten wir den bärtigen Kopf gefunden, gewaschen und mit Bewunderung betrachtet, so erscholl ein Freudenruf von der Westfront des Tempels. Auch hier enthüllte sich aus dem schmutzigen Schlamme ein Marmorkopf, und zwar ein bis auf die Nasenspitze ringsum wohl erhaltener, der Kopf eines bartlosen Jünglings. Die Augen stehen schräg gegeneinander, die Brauen zeigen eine unruhige Linie, das ganze Gesicht ist schmerzlich gespannt, der Mund mit vollen Lippen leise geöffnet und an beiden Seiten geht von den Nasenflügeln ein schmerzlicher Zug nach den Mundwinkeln hinunter. Beide Seiten sind ausgearbeitet, aber das rechte Ohr ist viel tiefer gehöhlt, mit bewunderungswürdigem Fleiss; man sieht, dass die rechte Kopfseite die dem Beschauer zugewendete war. Es ist der Kopf eines im Kampfe mit den Kentauren unterliegenden Lapithen. Der Kopf ist mit den kleinen krausen Löckchen bedeckt. Er ist diesseits der Säulen aus dem Giebel zu Boden gefallen, und hat, wie es scheint, lange dem Wetter ausgesetzt dagelegen; denn die Oberfläche ist ganz von Feuchtigkeit angefressen und die Epidermis zerstört. Dennoch tritt der Ausdruck des Ganzen kräftig hervor; es ist ein tiefes Pathos in dem Gesicht, ein wahrhaft ergreifender Ausdruck des Schmerzes, ein wunderbares Gegenstück zu dem Frauenkopf desselben Giebels, welcher in seiner ganzen Schönheit unvergleichlich erhalten ist, mit der ganzen Epidermis des besonders vorzüglichen Marmors. Dieser Frauenkopf ist aber so vollständig unbewegt und leidenschaftslos, wie er in einem blutigen Kampfgetümmel bei einer betheiligten Menschengestalt unerklärlich ist. Ich vermuthe also, dass es ein Götterbild war, an dessen Fuss sich eine der verfolgten Frauen zu retten im Begriff war. Wie dem auch sei, der Jünglings- und der Frauenkopf des Westgiebels sind nebst dem unteren Theil der schreitenden Frau mit langem Gewande (im 8. Bericht erwähnt), viel verheissende Proben von der Kunst des Alkamenes. Von der Art, wie der Westgiebel eingestürzt ist, haben wir noch keine klare Vorstellung. Beide Köpfe sind dicht neben einander im weichen Boden gefunden, gerade vor der Mitte der West-

front, ungefähr in der Mitte zwischen der Tempelschwelle und dem Rande der Erdschicht, welche noch 4½ Meter über der Fundschicht ansteht. Hier wird bald der Kanal münden, welcher vom Kladeos her an der (verschütteten) byzantinischen Kirche vorbei gegraben wird. Dann wird eine vollständige Ausräumung des Terrains vor der Westfront möglich werden, wo, wie wir jetzt sehen, sehr wohlerhaltene Giebeltrümmer vorhanden sind, und nicht solche Mauermassen späterer Zeit, wie sie an der Ostseite nach wie vor eine Klarlegung des alten Tempelbodens hindern.

Nachschrift. Donnerstag Abend. Heute hat es sich aufgeklärt und es ist ausserordentlich gearbeitet worden. Dabei wurde an der Nordseite, wo man in die Fundschicht eingetreten ist, ein lebensgrosser Marmorkopf gefunden, von dem ein Drittel erhalten ist, die rechte Seite mit Schädel, Schläfe, Auge und Wange nebst Ansatz der Nase, kurzes krauses Haar und Backenbart. Sehr gute Arbeit, weder zu einer Metope, noch zu einem Giebelfelde gehörig, also wohl das Stück einer marmornen Ehrenstatue aus dem Raume zwischen Tempel und Pelopion. Ferner fand man noch heute Abend vor dem Ostgiebel das wohlerhaltene Stück einer Lanze, die bronzene Spitze, mit der sie in den Boden gestossen wurde. Ebenfalls eine sehr hübsch gearbeitete Bronzenadel, den Finger einer lebensgrossen Bronzestatue (Vollguss), und ebenso den Arm einer Bronzestatuette, welche in der geschlossenen Hand einen Speer gehalten hat.

11.

Professor Curtius ist am 26. December v. J. nach Athen zurückgekehrt. Inzwischen sind die Ausgrabungsarbeiten in Olympia mit durchschnittlich 160 Mann und mehreren Kippkarren an der Ost-, Nord- und Westseite des Zeustempels rüstig fortgeschritten und haben trotz der fortdauernd ungünstigen Witterung und mehrfacher Unterbrechung durch byzantinische Festtage zu neuen und lohnenden Funden geführt.

Der Hauptfund wurde am 9. und 10. Januar in einer Entfernung von nur 18 Metern genau nordöstlich von der Nordostecke der Oberstufe des Tempels gemacht. Hier wurde, ähnlich wie im vorigen Jahre in den Statuen des Greises, des kauernden Knaben und des Flussgottes, ein Lager von fünf fragmentirten Bildwerken entdeckt, alle sicher zum Ostgiebel und überwiegend zur Nordhälfte desselben gehörig. Die Stücke fanden sich zum Theil über einander ruhend, zum Theil in einer der späten Mauerlinien als Bausteine benutzt, so dass eine sehr weite Verschleppung vom Fallorte nicht stattgefunden zu haben scheint.

Das oberste Stück war der Torso eines knieenden Mädchen, 0,90 Meter hoch, in einer Stellung, welche der des Wagenlenkers von der südlichen Giebelhälfte fast genau entspricht. Das linke Bein ist untergeschlagen, das rechte hoch gerichtet; der Oberkörper ist nach linkshin stark vorgebeugt, während der rechte Arm den Bruchspuren zufolge mehr nach unten gerichtet war. Das Mädchen ist mit einem langen umgeschlagenen Chiton bekleidet, der in seiner gehäuften und rundlichen Faltenbehandung die an allen Gewandfiguren des Ostgiebels bisher beobachteten Eigenthümlichkeiten wiederholt. Der linke Arm und mit ihm ein Theil der linken Brust ist abgeschlagen, so dass über die ursprüngliche Stellung desselben sich vorläufig nichts Sicheres sagen lässt.

Neben diesem Torso lag der untere Theil einer weiblichen Gewandstatue (0,72 hoch und 0,59 breit) vom Knie unterwärts bis auf die Füsse erhalten. Das rechte Bein ist das Standbein, das linke leise gebogen. Die Hinterseite ist ganz unbearbeitet und gerade abgeschnitten. Das Gewand ist in wenige grossartige Falten gegliedert. Höchst wahrscheinlich gehört das schöne Fragment zu der am 11. December entdeckten weiblichen Figur, welche im 9. Bericht näher beschrieben und als Sterope oder Hippodameia bezeichnet worden ist.

Etwas nördlicher und zum Theil unter einem grossen Steine wurde das dritte Bildwerk gefunden. Es war der Torso eines nackten, etwas schmächtigen Knaben, vom Halse bis zu den Oberschenkeln erhalten. Die jetzige Höhe beträgt 0,85 Meter, die Schulterbreite 0,55. Er sass aufrecht nach rechts

gewendet; der rechte erhobene Arm war vorgestreckt, der linke, einst angesetzte, wie es scheint, ebenfalls vorwärts gerichtet, auch der Oberkörper nach vorn gebeugt, so dass offenbar eine mit der Führung oder Wartung der Rosse zusammenhängende Thätigkeit angedeutet ist. Die Vorderseite ist auch hier besser durchgebildet als die linke, vom Beschauer abgewendete Seite. Der Kopf war eingesetzt. Ob die Statue in die Nord- oder Südhälfte einzureihen ist, muss vorläufig unentschieden bleiben.

Unter dem ersten Werke lag der hintere Theil eines trefflich modellirten Hengstes, von der Mitte an erhalten nebst den oberen Theilen der Hinterschenkel. Das Thier war in unruhiger Bewegung, nach links hin etwas aufspringend dargestellt

Neben dem Knaben fand sich endlich ein höchst werthvolles Bruchstück, nämlich die genau passende Fortsetzung zu der im 9. Berichte erwähnten Hochreliefplatte mit den beiden Pferdehälsen. Dadurch ist der hintere Theil des Viergespanns in der Nordhälfte, nämlich zwei Rosse, nach Umrisslinie und Hauptmaassen gewonnen worden, so dass mit Zuhülfenahme des eben gefundenen Hengsttorso sowie zahlreicher älterer Pferdebruchstücke, Beine, Hufen, Schweife u. dgl. schon jetzt eine angenähert zuverlässige Restauration der ganzen Quadriga gegeben werden kann.

Vom Westgiebel sind neuerdings nur bescheidene Bruchstücke, menschliche Arme und Füsse, mehrere Pferdebeine und dergleichen ans Licht getreten. Vor der Nordseite, fast in der Mitte, ist der trefflich gearbeitete Arm einer marmornen Kolossalstatue gefunden worden; weiter östlich der sehr beschädigte Torso einer archaistischen Statuette der dreigestaltigen Hekate. Auch der Vorrath von Bronzen hat sich vermehrt; ausser Pfeil- und Lanzenspitzen, Beschlägen und dergleichen ist eine reich verzierte Nadel, der mit einem Windhundkopfe und kleinen Enten geschmückte Handgriff eines grossen Gefässes, sowie Arm und Hand einer mittelgrossen Statuette hinzugekommen.

In architektonischer Beziehung ist der Fund eines wohlerhaltenen Traufrinnenstücks mit Löwenkopf vom Zeustempel (Nordwestecke) um deswillen erwähnenswerth, weil auf demselben zum ersten Male die sicheren Spuren von Malerei (Astragal und Palmettenfries) beobachtet worden sind. Damit ist die bisher noch offene Frage, ob der Zeustempel zu Olympia auf seiner äusseren Stuckhaut bemalt gewesen ist, definitiv entschieden. Was bisher von wohlerhaltenen stuckirten Baugliedern zu Tage gekommen war, liess namentlich bei Benetzung allerlei Färbungsspuren erkennen, aber ein genau zu zeichnendes Ornament hatte nicht constatirt werden können. Um so erfreulicher ist jener Fund; lehrreich auch darin, auf wie geringe Fragmente eine so stattliche dekorative Malerei, wie sie nach zahlreichen Analogien auch hier vorausgesetzt werden konnte, durch die elementaren Einflüsse eingeschränkt werden kann.

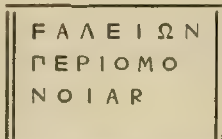
Das Gebiet der Epigraphik ist ebenfalls in den letzten Wochen nicht leer ausgegangen, obschon überwiegend nur späte Inschriften bekannt geworden sind. Besonders interessant ist eine Künstlerinschrift des Polymnestos von Athen, sowie die Ehrenbasis eines Paionenkönigs.

Von allen grösseren diesjährigen Funden statuarischen wie architektonischen sind bereits anschauliche Zeichnungen eingetroffen. Um diesen Arbeitszweig hat sich der königliche Bauführer Herr Steinbrecht, welcher dem Baumeister Streichert zur Unterstützung beigegeben worden ist und seit dem 30. December in Druva weilt, verdient gemacht. In Folge des bedeutend gesteigerten Arbeitsbetriebes ist auch Herrn Dr. Hirschfeld ein Adlatus bewilligt worden. Die Wahl ist auf Herrn Dr. Weil gefallen, der schon am Schlusse der ersten Campagne fungirt hatte. Seine Ankunft wurde Ende Januar erwartet.

INSCHRIFTEN AUS OLYMPIA.

22.

„Quader festen Kalksteins, die schon 1,20 hoch ist, ohne dass bis jetzt ihr Ende erreicht wäre. Breite 0,70, Dicke 0,41. Auf der Vorderseite die Inschrift (Buchstabenhöhe 0,075—0,085). Dieselbe ist durch erhöhte, etwa 0,05 breite Ränder eingefasst. Die Oberfläche zeigt zwei je 0,20 lange und tiefe ovale Löcher.“ Abschrift von G. Hirschfeld.



Ϝαλείων | περὶ ὁμο | νοίαρ.

Offenbar trug der Stein ein Weihgeschenk für den olympischen Zeus. Der Gebrauch des blossen Genetivs *Ϝαλείων* (*ἀνάθημα*) statt der gewöhnlichen Dedicationsformel erklärt sich hier wie in anderen Fällen daraus, dass der Ort der Aufstellung hinlänglich erkennen liess, welcher Gottheit die Weihung galt [1]). Die *ὁμόνοια* ist schwerlich auf die inneren Verhältnisse der Stadt Elis zu beziehen: vielmehr ist es die Eintracht und der Friede in ganz Hellas, welchen die Gemeinde, der die Leitung des grossen nationalen Vereinigungsfestes zustand und deren Boten allen Hellenen den Gottesfrieden verkündeten, unter Darbringung eines Weihgeschenkes von dem olympischen Gotte erfleht.

Auch sprachlich ist die Inschrift interessant, wenn sie auch nichts ganz Neues über den Dialekt der Eleer lehrt. Denn dass dieselben auch nach Annahme des ionischen Alphabets das Zeichen F für den noch in lebendigem Gebrauch erhaltenen Spiranten eine Zeit lang beibehalten haben, war durch Münzen mit den Aufschriften FA, FAΛE, FAΛΕΙΩΝ bereits bekannt (Ahrens Dial. I 226). Chronologisch weist das Vorkommen dieses Zeichens darauf hin, dass unsere Inschrift erheblich älter ist, als das Ehrendekret des Damokrates (nr. 4), denn dort wird in dem Worte *βοικίαρ* schon in späterer Weise der Laut des *v* durch *β* gegeben [2]). Da nun das Dekret zu Ehren des Damokrates ins dritte Jahrhundert, und doch wohl näher dem Anfang desselben, zu fallen scheint, so wird man die Dedicationsinschrift dem vierten Jahrhundert zuweisen dürfen, wozu auch der Schriftcharakter sehr wohl stimmt.

Auch die andere hier vorkommende Dialekteigenthümlichkeit, das *ρ* statt des auslautenden *σ*

[1]) Sichere Beispiele dieser seltenen Dedicationsform sind *C. I. Att.* I, 339 *τῆς ἀποι[κίας] | τῆς ἐς Ἐρ[έτριαν]* und 340 *ἐποίκων | ἐς Ποτείδαιαν*. Dagegen darf die von Conze und Michaelis *Annali dell' Inst.* 1861 p. 30 mitgetheilte Inschrift nicht wie dort geschieht *[Μαντινέων] Ἀπόλλωνι καὶ συμμάχων δεκόταν* ergänzt werden; denn der in Rede stehende Dedicationsgenetiv kann aus nahe liegenden Gründen nie mit einem das Anathem bezeichnenden Objectsaccusativ verbunden werden. Vielmehr hat die Weihinschrift offenbar eine derartige Fassung gehabt wie *[Μαντινῆς ἀπὸ Τεγεατᾶν] Ἀπόλλωνι καὶ συμμάχων δεκόταν*, wobei ich die Namen ganz beliebig wähle.

[2]) Das Aufgeben des Zeichens für das Digamma bei Fortdauer des gesprochenen Lautes kann in diesem Falle natürlich nicht aus der Reception des jüngeren ionischen Alphabets — dem allerdings zur Zeit wo es sich über ganz Griechenland verbreitete dieses Zeichen gefehlt hat — erklärt werden; denn wir sehen ja, dass es trotz dieses Uebergangs zum neuen Alphabet anfangs noch beibehalten wurde. Vielmehr liegt der Grund offenbar darin, dass bei den Eleern schon ziemlich früh (jedenfalls früher als bei anderen griechischen Stämmen) die Media *β* in der Aussprache in den Spiranten *v* überging; seit dies der Fall war, seit man also die anlautenden Consonanten von *βασιλεύς* und von *Ϝοικία* ganz gleich aussprach, lag es am nächsten, das eine Zeichen als überflüssig wegzulassen. Und für das relativ frühe Eindringen der Aussprache des *β* als *v* gerade im Dialekt von Elis dürfte noch ein anderes Moment geltend gemacht werden. Für das lateinische *v* ist bekanntlich bis tief in die Kaiserzeit in griechischen Inschriften der Ausdruck *ου* ganz vorherrschend (Hermes VI, 303). Sollte es nun ein reiner Zufall sein, dass in keiner einzigen bis jetzt in Olympia gefundenen Inschrift dieses *ου* vorkommt, sondern ganz consequent das lateinische *v* durch *β* gegeben wird (*Βήρου* n. 8. *Σεβ[ῆρον]* n. 9. *Βετλῆνον* n. 13. *Βετιλῆνος* n. 27. *Φλάβ(ιος)* n. 30. *Φλάβ(ιον)* *Ephem. arch.* 3483. *Βενυστεῖνος*, *Βέγετος*, *Βιβ(ούλλιος)* ebend. 3486. *Βιβ(ούλλιος)* 3487.)? Freilich ist die Zahl der Beispiele noch zu gering, um mit voller Sicherheit urtheilen zu können.

in *ὁμονοίαρ*, kann nicht auffallen, da sie einerseits schon in dem viel älteren Vertrag zwischen Elis und Heraia (C. I. G. 11), freilich mit grosser Inconsequenz neben beibehaltenem ς, andrerseits noch in dem jüngeren Ehrendekret des Damokrates, und hier ausnahmlos durchgeführt, sich findet. Auf die einzige Frage, die hier noch zu beantworten bleibt, seit wann diese Consequenz in der Anwendung des Rhotacismus an die Stelle jenes früheren Schwankens getreten ist, kann dieses Denkmal natürlich keine Antwort geben.

23.

Basis, gefunden am 2. März 1876 am Südende des Westgrabens, 1,13 breit, 0,80 lang, 0,32 hoch. Abschrift von R. Weil.

Σ Ο Φ Ο Κ Λ Η Σ Ε Π Ο Η Σ Ε
/

Σοφοκλῆς ἐπόησε.

Ein Bildhauer Sophokles ist meines Wissens sonst nicht bekannt. Die Schriftzüge weisen auf das vierte oder dritte Jahrhundert vor Christus.

24.

Bunte Marmorquader, breit 0,48; die Buchstaben sind tief eingegraben. Gefunden in der Woche vor dem 26. October 1876. Abschrift von G. Hirschfeld.

ΤΟΚΟΙΝΟΝ
ΤΩΝΑΧΑΙΩΝΜΟ
\ΟΣΣΟΝΜΟΛΟΣ
ΣΟΥ*

Τὸ κοινὸν τῶν Ἀχαιῶν Μο λοσσὸν Μολοσ σοῦ.

Die Erwähnung des achäischen Bundes lässt uns nur die Wahl, die Inschrift entweder vor die Auflösung desselben durch die Römer (146 v. Chr.) zu setzen, oder nach seiner Wiederherstellung, deren Zeitpunct freilich ungewiss ist[3]). Im ersteren Fall könnte allerdings wegen der Schriftzüge (s. zu n. 17) das Denkmal nur in die Zeit unmittelbar vor dem Untergang des Bundes gehören, und es ist mir daher um so wahrscheinlicher, dass dasselbe vielmehr im ersten Jahrhundert nach Wiederherstellung der landschaftlichen Staatenbünde errichtet ist, als Hirschfeld die Aehnlichkeit im Schriftcharakter mit der Inschrift des Fufius Calenus (n. 25) hervorhebt, die sicher 48 oder 47 v. Chr. gesetzt werden muss.

Was für ein Landsmann der Geehrte war, sagt uns die Inschrift nicht. Am ersten entbehrlich war die Bezeichnung der Herkunft bei einem Einheimischen, und man möchte daher vermuthen, dass Molossos ein Eleer gewesen sei. Bestätigt wird dies durch die attische Inschrift Eph. arch. 726 *Ἡ βουλὴ ἡ ἐξ Ἀρείου | πάγου Σάμιππον Μο | λοσσοῦ Ἠλεῖον.* Schwerlich allerdings kann jener Samippos der Sohn oder Bruder unseres Molossos sein, denn nach den Schriftzügen, die in der Lithographie bei Pittakis wohl ziemlich richtig wiedergegeben sind, müsste die attische Inschrift nicht unerheblich älter sein als die olympische.

Dagegen werden wir beide Personen als zu derselben Familie gehörig betrachten dürfen, zumal eine andere attische Inschrift zeigt, dass diese Familie noch in viel späterer Zeit bestand und offenbar zu den angesehensten eleischen Geschlechtern gehörte. In dem Ehrendecret C. I. Att. III 2 (Ross Demen S. VII, Pittakis Ephem. 727)[4]) heisst es nämlich *Ἀντώνιος δὲ Ὀξύλος Ἠλεῖος, Ἀντωνίου Σαμίππου υἱός, καλὸς κἀγαθὸς νεανίας καὶ ἐκ προγόνων ἄνωθεν ὑπὸ τῆς πόλεως ἡμῶν τετειμημένος*, und die letztere Wendung in Verbindung mit dem sonst gar nicht verkommenden Namen *Σάμιππος* lässt mit Sicherheit in dem Vater des Oxylos einen Nachkommen jenes früher von dem Rath auf dem Areopag geehrten Eleers Samippos erkennen. Dass das Geschlecht zu den Eupatridenfamilien von Elis gehörte, darf man wohl neben der Motivirung *ἐπειδὴ πάτριόν ἐστι τῇ βουλῇ τοὺς ἀπὸ τῆς Ἑλλάδος ἀγαθοὺς ἄνδρας*

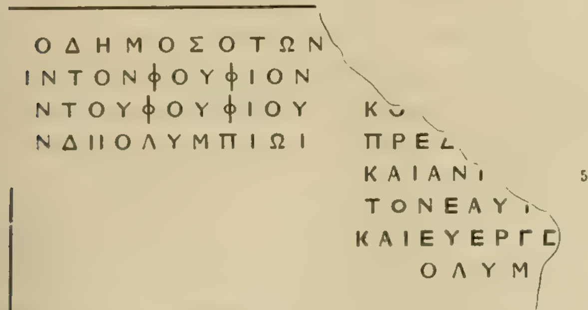
[3]) Der Ausdruck des Pausanias VII, 16, 7 *ἔτεσιν οὐ πολλοῖς ὕστερον* ist sehr unbestimmt, doch lässt sich aus ihm schliessen, dass die Herstellung vor der Kaiserzeit stattgefunden hat, und dies bestätigt die Inschrift *C. I. Att.* III 568 (*Eph. arch.* 3765). Allerdings kommt hier nur *τὸ κοινὸν Εὐβοέων Λοκρῶν Βοιωτῶν Φωκέων Δωριέων* vor, aber dass gleichzeitig mit den übrigen Stammbünden auch der achäische wiederhergestellt wurde, ist nach der Darstellung des Pausanias nicht zu bezweifeln.

[4]) Aus dem ersten Viertel des zweiten Jahrhunderts nach Christus.

καὶ εὖ γεγονότας τειμᾶν καὶ ζῶντας κἂν τοῦ βίου μεταστῶσιν auch aus dem Vorkommen des alten Königsnamens Oxylos bei einem Angehörigen desselben schliessen.

25.

Basis breit 1,05, hoch 0,80, gefunden in der Woche vom 9.—16. November 1876 vor der Ostseite des Zeustempels. Die Buchstaben, ca. 0,04 hoch, sind sehr sorgfältig gleich denen der Inschrift des Molossos (nr. 24).



Die Basis trug zwei Statuen; die erste Zeile *ὁ δῆμος ὁ τῶν* . . . . lief über die ganze Breite des Steines weg und gehörte also zu beiden Inschriften zugleich. Bis auf den Namen der dedicirenden Gemeinde lässt sich Alles sicher herstellen:

Ὁ δῆμος ὁ τῶν	. . . .
[Κό]ιντον Φούφιον,	*[Κόιντον Φούφιον,]*
[Κοί]ντου Φουφίου	*Κο[ίντου υἱὸν,]*
[υἱὸ]ν, Διὶ Ὀλυμπίῳ.	*πρεσ[βευτὴν]*
	καὶ ἀν[τιστράτηγον,]
	τὸν ἑαυ[τοῦ σωτῆρα]
	καὶ εὐεργέ[την, Διὶ]
	Ὀλυμ[πίῳ].

Dass derjenige, welchem die rechts vom Beschauer stehende verstümmelte Inschrift gilt, die Hauptperson ist, leidet keinen Zweifel. Der auf der anderen Inschrift fehlende Zusatz *τὸν ἑαυτοῦ σωτῆρα καὶ εὐεργέτην* zeigt, dass ihm zu Ehren das Denkmal errichtet ist, und der Verwandte, dessen Statue neben der seinen stand, nur um seinetwillen diese Auszeichnung mit erhält. Am natürlichsten denkt man dabei an einen Sohn, der, eben erst erwachsen, die Aemterlaufbahn noch nicht begonnen hat, weshalb seinem Namen keine Titulatur beigefügt werden konnte. Er steht r e c h t s neben dem Vater, gerade wie n. 13 der Enkel neben dem Grossvater. Auch die auffallende Abweichung von der herkömmlichen Ausdrucksweise, dass in der Inschrift links *Κοίντου Φουφίου υἱόν* steht, während in der andern nach den Raumverhältnissen nur *Κοίντου υἱόν* gestanden haben kann, erklärt sich am einfachsten so, dass bei dem Vater, dem zu Ehren das Denkmal errichtet wurde, die Angabe des väterlichen Praenomen nur als nothwendiger Bestandtheil der vollständigen Nomenclatur gemeint ist, wogegen in der andern Inschrift der jüngere Fufius als Sohn gerade d i e s e s Q. Fufius, dessen Bildsäule neben der seinigen stand, bezeichnet werden soll. Uebrigens gibt das Denkmal einen neuen Beweis, wie früh man in Griechenland angefangen hat, die den römischen Provinzialbeamten gewidmeten Ehrenbezeugungen auch auf deren Angehörige mit zu erstrecken (vgl. *Eph. epigr.* I, 245).

Denn über die Entstehungszeit des Denkmals und die Person, der es gilt, ist kaum ein Zweifel möglich. Q. F u f i u s Q. f. C. n. C a l e n u s Cos. 47 v. Chr. ist der einzige bekannte Senator dieses Namens (Th. Mommsen Gesch. des röm. Münzwesens S. 639), und er ist überdies gerade in der amtlichen Eigenschaft, die ihm hier beigelegt wird, als *legatus pro praetore* (*πρεσβευτὴς καὶ ἀντιστράτηγος*) in der Provinz Achaia thätig gewesen: Im J. 48 schickte ihn Cäsar, als dessen Legat er schon in dem gallischen Feldzug des J. 51 v. Chr. vorkommt (*Hirt. b. G.* VIII 39, 4), mit Truppen nach Griechenland, worauf er theils durch Verhandlungen theils durch Waffengewalt ganz Mittelgriechenland gewann, während der pompeianische Commandant P. Rutilius Lupus ihm durch Verschanzungen auf dem Isthmus den Eintritt in den Peloponnes zu wehren suchte (*Caes. b. civ.* III 55). Nach der Schlacht von Pharsalos muss ihm sofort ganz Griechenland widerstandlos zugefallen sein. Er befand sich dort noch während des alexandrinischen Krieges an der Spitze von Landtruppen und einer Flotte, wovon er dem Cäsar Verstärkungen nach Alexandria sendete (*Cic. ad Att.* XI, 15, 2. 16, 2. *Caes. b. civ.* III, 106, 1. *Hirt. bell. Alex.* 44, 2). Aus dieser Zeit stammt unzweifelhaft unser

Denkmal. Dass er *pro praetore* genannt wird, ist ganz in der Ordnung. Allerdings kommt den Legaten der Proconsuln während der Republik die proprätorische Gewalt nicht zu. Aber schon für Pompejus wurde durch das gabinische Gesetz bestimmt, dass die sämmtlichen fünfundzwanzig Legaten, die er für den Seeräuberkrieg ernennen würde, das proprätorische Imperium haben sollten [5]). Dass dasselbe auch für Cäsar durch die *lex Vatinia* geschehen sei, schliesst Mommsen a. a. O. aus der Bezeichnung des T. Labienus als *legatus pro praetore* bei *Caes. b. Gall.* I, 21, 2, und es findet weitere Bestätigung eben durch unsere Inschrift des Fufius Calenus.

Der Sohn ist weiter nicht bekannt. Die Veranlassung, seine Bildsäule der des Vaters hinzuzufügen, lag vielleicht darin, dass er als *contubernalis* desselben den Feldzug in Achaia mitmachte.

26.

Quader 0,865 hoch, ungefähr 0,30 breit, an der hinteren Seite roh; oben zeigt sie eine Lagerfuge und Dübellöcher. Gefunden Anfang December 1876 gleich nördlich von dem Nike-Postament als Bestandtheil einer grösseren Basis. Abschrift von G. Hirschfeld.

Η Π Ο Λ Ι Σ Η Τ Ω Ν Η Λ Ε Ι ◌ Ν
Ν ⁻ Ρ Ω Ν Α Τ Ο Ν Α Υ Τ /////////
Π Α Τ Ρ Ω Ν Α Δ Ι Ι Ο Λ Υ Μ Π Ι Ω Ι

Ἡ πόλις ἡ τῶν Ἠλεί[ω]ν | Ν[έ]ρωνα, τὸν αὑτῆς | πάτρωνα, Διὶ Ὀλυμπίῳ.

Der Geehrte kann wohl weder der im J. 30 v. Chr. gestorbene älteste Sohn des Germanicus Caesar, noch der Kaiser Nero sein. Denn in beiden Fällen würde ***Καίσαρα*** nicht fehlen [6]). Beziehen wir dagegen die Inschrift auf den nachmaligen Kaiser Tiberius und setzen dieselbe in die Zeit vor seiner am 26. Juni 4 nach Chr. erfolgten Adoption durch Augustus (Mommsen, Staatsrecht II, 2, 754 Anm. 3), so bleibt die Weglassung des Pränomens und Nomens (*Tiberius Claudius*) zwar immer noch ungewöhnlich, aber keineswegs unerklärlich: Dass Tiberius in dieser Periode seines Lebens, wenn er nur mit einem Nomen genannt wird, bei den Lateinern fast immer *Nero* heisst (*Velleius* II, 95, 1. 96, 1. 2. 3 u. s. w. *Tac. ann.* I, 3. *Hor. epist.* 1, 8, 2. 9, 4. II, 2, 1) ist bekannt, und es ist ja auch nach dem römischen Namensystem bei solchen Personen, die überhaupt drei Namen haben, nur das Cognomen für sich allein zur Bezeichnung der Person geeignet [7]). Aber die Beschränkung auf einen Namen ist an sich in einem Ehrendenkmal eben so auffallend, wie sie bei den Schriftstellern gewöhnlich und natürlich ist. In der That wird er sonst in den griechischen Ehreninschriften aus dieser Zeit ***Τιβέριος Κλαύδιος Νέρων*** genannt (*C. I. Att.* III. 439—441. Auch 442 zeigt das vor *Νέρω[να]* erhaltene N, dass mindestens das *praenomen*, wahrscheinlich aber auch das *nomen* auf dem Stein gestanden hat). Da indessen von seinem Bruder (mit vollständigem Namen bekanntlich *Nero Claudius Ti. f. Drusus*) wenigstens eine Ehreninschrift vorliegt, die ihn ganz in der Weise der Schriftsteller mit dem blossen Cognomen ***Drusus*** nennt [8]), und da sich kein Grund absehen lässt, warum dies nicht bei dem einen Bruder ebenso gut möglich gewesen sei, wie beim andern, fällt

[5]) Mommsen Staatsrecht II, 1 S. 618 weist darauf hin, dass die Worte *αὐτοκράτωρ ἐντελὴς οὐ πιστεύοιτο μέρους ἕκαστος ὑπάρχοι* bei Appian Mithr. 94 eben die proprätorische Gewalt bezeichnen, und dass die Titulatur *legatus pro praetore* wenigstens für einen dieser Legaten, Cn. Cornelius P. f. Lentulus Marcellinus cos. 56 v. Chr., durch eine im *Bull. dell' Inst.* 1874 p. 111 herausgegebene Inschrift von Kyrene bezeugt ist.

[6]) Eine Ehreninschrift des ersteren in äolischem Dialect (*C. I. Gr.* 2528 = Kaibel *Ephem. epigr.* II p. 9 n. III) lautet: [*Ὁ δᾶμος*] *Νέρωνα Ἰούλιον Καίσαρα, παῖδα θέω νέω Γερμανίκω Καίσαρος καὶ θέας Αἰολίδος καρποφόρω Ἀγριππίνας.*

[7]) Daher ist es bezeichnend, dass die — aus der späteren Nomenclatur übrigens leicht erklärliche — Ungenauigkeit, ihn auch schon, wo von der Zeit vor der Adoption die Rede ist, blos Tiberius zu nennen, zwar nicht ausschliesslich (Sueton. Aug. 63 *Tiberium privignum suum*) aber doch vorherrschend bei den in solchen Dingen weniger sorgfältigen griechischen Schriftstellern vorkommt, und zwar bei dem Zeitgenossen Strabo (p. 206. 292) schon eben so gut, wie bei den Späteren.

[8]) *C. I. Att.* III 449 *Ὁ δῆμ[ος] Δροῦσ[ον].* Weiter kann, wie die Stellung der ersten Zeile zur zweiten beweist, nichts auf dem Stein gestanden haben. Gegen die Beziehung auf den Sohn des Kaisers Tiberius spricht das Fehlen des Namens *Caesar*, und zwar hier noch aus einem besonderen Grunde ganz entscheidend: Die Inschrift gehört zusammen mit drei anderen (447. 48. 50) zu Ehren des Augustus, Tiberius und Germanicus, und hier heisst es *Σεβαστὸν Καίσαρα, Τιβέριον Καίσαρα, Γερμανικὸν Καίσαρα*, man hätte also unbedingt unter die vierte Statue,

jedes Bedenken gegen die Beziehung des Denkmals auf den Stiefsohn des Augustus weg.

27.

Weisse gespaltene Marmorplatte, zur Pflasterung benutzt oder innerhalb einer Mauer verbaut, hoch 0,97, breit 0,75, dick 0,09, gefunden am 7. December 1876, nördlich von n. 26. Abschrift von G. Hirschfeld.

ΤΙΒΕΡΙΟΝΚΛΑΥΔΙΟΝ
ΑΦΡΟΔΕΙΣΙΟΝΝΕΙΚΗ
ΣΑΝΤΑΚΕΛΗΤΙΤΕΛΕΙΩΙ
ΕΠΙΤΗΣΣΗΟΛΥΜΠΙΑΔΟΣ
ΛΟΥΚΙΟΣΒΕΤΙΛΗΝΟΣ
ΦΛΩΡΟΣΔΙΙΟΛΥΜΠΙΩΙ

Dass das Kappa durchweg die Gestalt K hat, bemerkt Hirschfeld ausdrücklich.

Τιβέριον Κλαύδιον | Ἀφροδείσιον, νεική | σαντα κέλητι τελείῳ | ἐπὶ τῆς ση' Ὀλυμπιάδος, | Λούκιος Βετιλῆνος | Φλῶρος Διὶ Ὀλυμπίῳ.

Dieser Sieger der 208. Olympiade (53 n. Chr.) war bisher nicht bekannt. L. Vetulenus Florus ist offenbar ein Eleer aus derselben Familie, wie der in n. 13 (Ol. 216,1 = 85 n. Chr.) genannte Agoranomos L. Vetulenus Laetus, ja bei dem zwischen beiden Inschriften liegenden Zeitraum von zweiunddreissig Jahren ist die Vermuthung, dass Laetus der Sohn des hier vorkommenden Florus gewesen sei, mindestens nicht unwahrscheinlich.

28.

Zwei Fragmente einer Basis. *a* gefunden den 23. December 1875 wenig südlich von der Inschrift no. 16, 1,06 hoch, 0,24 breit, 0,39 tief. *b* wenige Schritte nördlich davon in der Woche vor dem 26. October 1876. Beide Fragmente sind abgeschrieben von G. Hirschfeld, der auch ausdrücklich bemerkt, dass beide zu demselben Stein gehören.

ϽΛΥΜΠΙΩ
ΑΝΟΡΑΣΩ
ϽΥΣ-ΕΦΕΣΙ
ΙΚΗΣΑΝΤΑ
ΩΝΠΑΝΚΡΛ *a*
ΝΕΦΕΔΡΟΝ
Ο/ ////////// | ΤΙΑΔΙ-ΣΙΖ
b ΔΙΟΔΩ | ϽΟΣΑΔΕΛ
//////////////// | ///// ΟΣ

[Διὶ] Ὀλυμπίῳ
[Νικ]άνορα Σω-
[κλέ]ους Ἐφέσι-
[ον, ν]ικήσαντα
[ἀνδρ]ῶν παγκρά-
[ιο]ν, ἔφεδρον
Ὀλ[υμ]πιάδι σιζ',
Διόδω[ρ]ος ἀδελ-
[φ]ός.

Auch dieser Sieger von Ol. 217 (89 n. Chr.) ist neu. Besonderes Interesse aber erhält die Inschrift dadurch, dass der Geehrte als *ἔφεδρος* bezeichnet wird. Bekanntlich bedeutet dieses Wort denjenigen, welcher bei der paarweisen Zusammenloosung der Ringer und Pankratiasten im Falle einer ungeraden Gesammtzahl übrig bleibt (vgl. die ausführliche Beschreibung des Verfahrens bei Lucian Hermotimus, 40 ff.). Dass derselbe zunächst am Kampfe nicht theilnahm, sondern unthätig den Ausgang des Kampfes der einzelnen Paare abwartete, beweist das Wort *ἔφεδρος* sowohl nach seiner Etymologie als nach seinem sehr häufigen metaphorischen Gebrauch. Welche Rolle aber nach Beendigung jenes ersten Kampfes dem *ἔφεδρος* zufiel, ist streitig. Nach der zuerst von Barthélemy aufgestellten, dann von Böckh *Explic. ad Pind.* p. 185. 317 ff. eingehend begründeten Auffassung hätte er nach einander mit sämmtlichen Siegern des ersten Ganges, also mit so vielen Gegnern, als Athletenpaare zusammengeloost waren, zu kämpfen gehabt. Krause, Olympia S. 114 ff. dagegen meint, diese Sieger des ersten Ganges hätten unter sich den Kampf fortgesetzt, bis nur einer als Ueberwinder der andern übrig geblieben sei, und zwischen diesem Einen und dem *ἔφεδρος* habe dann der letzte, eigentlich entscheidende Kampf stattgefunden. Es springt in

wenn sie dem jüngeren Drusus galt, auch *Δροῦσον Καίσαρα* schreiben müssen. Freilich war der ältere Drusus längst todt, als Tiberius von Augustus und Germanicus von Tiberius adoptirt wurden, aber warum soll das Denkmal nicht nach seinem Tode errichtet sein?

die Augen, dass, diese Auffassung als richtig vorausgesetzt, dem *ἔφεδρος* in allen Fällen, mochte die Gesammtzahl der Angreifer sein, welche sie wollte, der Sieg in einem ganz unverhältnissmässigen Grade erleichtert war, dass dann jeder Olympionike, der als Ephedros gesiegt hatte, den Kranz einem blossen glücklichen Zufall verdankte; und es ist von diesem Standpunkt aus ganz consequent, die Bemerkung des Pausanias VI, 1, 1 *ἐπιστάμενος ὅσοι τῷ παραλόγῳ τοῦ κλήρου καὶ οὐχ ὑπὸ ἰσχύος ἀνείλοντο ἤδη τὸν κότινον* ausschliesslich oder doch in erster Linie auf die sämmtlichen *ἔφεδροι* zu beziehen. Nicht minder evident aber ist es, dass unter dieser Voraussetzung es Niemand einfallen konnte, auf dem Ehrendenkmal eines Olympiasiegers die Notiz zu verzeichnen, dass derselbe als Ephedros den Sieg davongetragen habe. Wenn also in unserer Inschrift der eigene Bruder des Nikanor eine solche Bemerkung hinzufügt, so genügt dieser Umstand vollkommen, um die Auffassung Krauses zu widerlegen. Uebrigens spricht auch bei Lucian Hermot. 40 (*καί ἐστι τοῦτο οὐ μικρὰ εὐτυχία τοῦ ἀθλητοῦ, τὸ μέλλειν ἀκμῆτα τοῖς κεκμηκόσι συμπεσεῖσθαι*) der Plural, zwar nicht an sich, aber in seiner Verbindung mit den Singularen (*τοῦ ἀθλητοῦ* und *ἀκμῆτα*) [9], entschieden gegen eine Hypothese, nach welcher der Ephedros niemals mehr als éinen Antagonisten gehabt haben würde.

Freilich lässt sich nicht leugnen, dass das hauptsächlichste Argument, welches Krause für seine und gegen Böckhs Auffassung beibringt, etwas Bestechendes hat. Es wird vielfach als ein grosser Glücksfall für einen Athleten bezeichnet, Ephedros zu werden, und namentlich dem so häufigen bildlichen Gebrauch des Wortes liegt durchaus diese Anschauung zu Grunde. Dieselbe wäre nun unbedingt gerechtfertigt nur bei Krauses Auffassung, wogegen bei der Böckhschen Alles auf die Zahl der Paare ankommt. Einem Paar gegenüber ist der Ephedros im entschiedensten Vortheil, auch bei zweien mag die starke Ermüdung der beiden vorläufigen Sieger noch dasselbe Resultat haben, indem nach Ueberwindung des ersten von ihnen der Ephedros immer noch besser bei Kräften ist, als sein Gegner. Bei dreien dagegen ist das schon sehr zweifelhaft, und so wie wir uns vier oder mehr Ringerpaare denken, wird das Loos des Ephedros ganz entschieden ein ungünstigeres als das der ursprünglichen Kämpfer. Das stimmt freilich vortrefflich zu der aus unserer Inschrift zu entnehmenden Thatsache, dass es unter Umständen ein besonderer Ruhmestitel für einen Athleten sein konnte, gerade als Ephedros gesiegt zu haben; aber wie ist es mit den Aussprüchen der Alten über das besondere Glück der Ephedrie zu vereinigen? Zunächst ist zu beachten, dass die grosse Mehrzahl der Stellen unverkennbar den Fall im Auge hat, wo überhaupt nur drei Kämpfer vorhanden sind [10]; und dann ist es ja wie gesagt ganz richtig, dass der noch frische Ephedros dem schon durch einen Kampf ermatteten Gegner gegenüber im entschiedensten Vortheil ist. Unanwendbar ist diese Erklärung von den Stellen, die überhaupt die *ἐφεδρεία* als einen grossen Vortheil bezeichnen eigentlich nur auf den Satz in Lukians Hermotimus, denn hier ist von einer Mehrzahl von Gegnern ausdrücklich die Rede. Indess konnte doch wenigstens bei zwei Gegnern (wo also die Gesammtzahl der Athleten fünf war) das Verhältniss mit Recht noch eben so aufgefasst werden; und überdies sagt Lu-

[9]. Deshalb ist Krauses Bemerkung S. 118: „Was aber den Pluralis bei Lukianos betrifft, so kann dieser durchaus nichts entscheiden; Lukianos drückt sich eben nur allgemein aus“ u. s. w. als ganz unzutreffend zurückzuweisen. In der von ihm angezogenen Stelle Paus. V, 9, 2 steht der Plural ganz gleichmässig von den Pferden wie von den Reitern (*καὶ ἀπ' αὐτῶν ἀποπηδῶντες ἐπὶ τῷ ἐσχάτῳ δρόμῳ συνέθεον οἱ ἀναβάται ταῖς ἵπποις*); wenn in dem vorhergehenden ganz selbständigen Satze *ἦν δ' αὕτη θήλεια ἵππος* der Singular steht, so ist dieser Wechsel des Numerus ganz etwas anderes und viel weniger Anstössiges, als wenn Lukian *ἀκμῆτα κεκμηκόσι συμπεσεῖσθαι* von einem Kampfe zwischen zwei einzelnen Personen gesagt hätte; und überdies gehört jener Wechsel zu der eigenthümlichen und nichts weniger als geschmackvollen stilistischen Manier des Pausanias, und man dürfte deshalb selbst etwas Derartiges dem Lukian kaum zutrauen.

[10]) So z. B. unverkennbar *Plut. Sulla* 29. *Pomp.* 53. *Xenoph. Anab.* II, 5, 10. Nicht richtig zwar, aber nach dieser verbreiteten bildlichen Verwendung des Wortes sehr begreiflich ist es daher, wenn der Scholiast zu *Soph. Ai.* 603 den *ἔφεδρος* überhaupt definirt als *ὅταν δύο τινὲς παλαίωσι, παλαίσειν τῷ νικήσαντι παρεσκευασμένος.*

kian nur, der Umstand, dass der Ephedros mit noch frischen Kräften in den Kampf mit bereits ermatteten Gegnern eintrete, sei ein grosser Vortheil. Dies bleibt ja auch unter allen Umständen vollkommen wahr; dass dieser grosse Vortheil durch einen anderen (in der grössern Zahl der Gegner liegenden) Nachtheil in gewissen Fällen ausgeglichen, in anderen sogar bedeutend überwogen werden könne, sagt er freilich nicht, braucht es aber auch nicht zu sagen, da es für seinen Zweck nicht in Betracht kommt.

29.

Gefunden Anfang Januar 1877, circa 28 M. östlich von der NO.-Ecke des Zeustempels, etwas südlich von der östlichsten der dort in situ stehenden drei halbrunden Basen. Abschrift von G. Hirschfeld.

ΑΘΗΤΥΧΗ
ΠΟΠΛΙΟΝΑΙΛ·ΑΡΜΟΝΕΙ
ΚΟΝΑΠΟΛΙϹΑΜΕϹϹΑ
ΝΙΩΝΑΝΕΘΗΚΕΝΑΡΙ
ϹΤΑΠΟΛΙΤΕΥϹΑΜΕ
ΝΟΝΑΡΕΤΑϹΕΝΕΚΕΝ
ΚΑΙΕΥΝΟΙΑϹΑϹΕΧΩΝ
ΔΙΑΤΕΛΕΙΕΙϹΑΥΤΑΝ

[Ἀγ]αθῇ τύχῃ. Πόπλιον Αἴλ(ιον) Ἁρμόνει | κον ἁ πόλις ἁ Μεσσανίων ἀνέθηκεν, ἄρι | στα πολιτευσάμε | νον, ἀρετᾶς ἕνεκεν | καὶ εὐνοίας ἇς ἔχων | διατελεῖ εἰς αὑτάν.

Die Inschrift fällt frühestens in die hadrianische Zeit. Dies, sowie der Name des Geehrten und die Wendung *ἄριστα πολιτευσάμενον* legen den Gedanken nahe, ihn mit dem Ti. Claudius Harmonicus zu identificiren, von dem es *C. I. G.* 1346 heisst: *Ἁ πόλις | Τιβ(έριον) Κλαύδιον Ἁρμό | νεικον Πλειστο | ξένου, λαβόντα τὰς | τῆς ἀριστοπολειτί | ας τειμὰς κατὰ τὸν | νόμον καὶ ἀπὸ τοῦ | δήμου, καθὰ καὶ ὁ θει | ότατος Αὐτοκράτωρ | Καῖσαρ Τραϊανὸς Ἁδρι | ανὸς Σεβαστὸς καὶ | Αἰμίλιος Ἰοῦγκος ὁ δι | καιοδότης περὶ αὐ | τοῦ ἐπέστειλαν.* Demselben gehört auch *C. I. G.* 1347, wo gerade wie in der olympischen Inschrift *πολιτευσάμενον ἄριστα* steht. Dennoch sind die Uebereinstimmungen wohl zufällig und die Personen nicht identisch. Schon ob dieselbe Person sich bald *Publius Aelius*, bald *Tiberius Claudius* nennen konnte, ist mir sehr zweifelhaft [11]), entscheidend aber ist, dass der Harmonikos der olympischen Inschrift eben so sicher ein Messenier, wie der der beiden anderen ein Lakedämonier ist. Denn nicht nur bezeichnet Fourmont beide Inschriften als in Sparta gefunden [12]), sondern überdies kommt (neben einem *Ξενοφάνης Ἁρμονείκου*) ein *Πλειστόξενος Ἁρμονείκου*, der doch wegen der Zusammenstellung der zwei seltenen Namen sicher ein Verwandter des in jenen beiden Inschriften erwähnten ist, in einem Beamtenverzeichniss *C. I. G.* 1249 vor, für dessen Herkunft aus Sparta ausser Fourmonts Angabe (‚*Spartae inter theatrum et turrim meridionalem*') auch sein ganzer Inhalt Gewähr leistet.

Die Schreibung *Ἁρμόνεικον* in unserer Inschrift, die ausserdem auch *C. I. G.* 1249 zweimal und *C. I. G.* 1346 vorkommt, wogegen der Name nur *C. I. G.* 1249 und 1347 mit blossem *ι* geschrieben ist, kann dazu dienen, Böckhs Ansicht, dass derselbe keineswegs auf das Adjectivum *ἁρμονικός* zurückzuführen, sondern ein Compositum mit *νῖκη* ist, zu bestätigen. Denn *ει* für *ῐ* kommt in der Zeit, welcher diese Inschriften entstammen, zwar vor, aber nur als vereinzelter Schreibfehler, und ein *ι*, welches im zweiten Jahrhundert n. Chr. in mehreren, oder gar wie hier in der Mehrzahl der vorkommenden Fälle *ει* geschrieben wird, kann daher nur lang gewesen sein.

30.

Basis, breit 0,58, gefunden etwa 32 Meter ostnordöstlich von der Nordostecke des Tempels. Abschrift von G. Hirschfeld.

[11]) Wenigstens auf das Beispiel des Herodes Atticus, der gewöhnlich *Ti. Claudius* heisst, aber auch den Gentilnamen *Iulius* geführt haben soll (Keil in Paulys Realencyclopädie I S. 2103), darf man sich dafür nicht berufen: vgl. meine Bemerkung zu *C. I. Att.* III, 489.

[12]) ‚*Spartae iuxta turrim meridionalem*' 1346. ‚*Spartae prope turrim orientalem*' 1347.

ΠΙΛΑΑΝ
ΡЄΙΑΝ ΤΗC
ΜΥΝΑΙΑC ΦΛΑΒ
ΑΡΧЄΛΑΟC ΤΗΝΓΥΝΑΙΚΑ

. . . . *ιλάαν* | [*τὴν ἱέ*]*ρειαν τῆς* | [*Χα*]*μυναίας Φλάβ*(*ιος*) | *Ἀρχέλαος τὴν γυναῖκα*.

Zur Erklärung fügt Hirschfeld einige Notizen bei, die ich hier unverändert wiedergebe, und denen ich nichts weiter hinzuzufügen wüsste. „Dieser Flavius Archelaos ist auch aus einer von Beulé in den *Etudes sur le Peloponnèse* S. 234 und 272 [13]) veröffentlichten Inschrift als *θεηκόλος Ὀλυμπικός* der Olympiaden 257 [249 n. Chr.] und 261 [265 n. Chr.] bekannt. Sein hohes Ansehen beweist die Ehreninschrift bei Beulé S. 229 [14]). So bekleidete auch seine Frau das Priesteramt bei der Demeter Chamyne (Paus. VI, 20, 9. 21, 1) und war somit die einzige verheirathete Frau ihrer Zeit, welche den Spielen beiwohnen durfte."

Die Inschrift der Kaiserin Faustina (nr. 8) ist nun durch Auffindung der rechten Seite vervollständigt. Ich theile das Ganze nach einer Abschrift von G. Hirschfeld hier mit: *a* ist nach einer neueren Mittheilung gefunden am 25. Februar 1876 zehn Meter östlich von der Südostecke des Tempels, *b* am 23. October desselben Jahres dreissig Meter von der Südostecke.

a *b*

ΘЄΑΝ Φ/// | CΤЄΙ
ΝΑΝCЄΒΑ | ΙΗΝΙ
Τ/ΑΙΛΙΟΥΑΥ | ΗΛΙΟΥ
ΒΗΡΟΥΑΝΤΩ | ΝЄΙΝΟΥ
ΚΑΙCΑΡΟCΘΥ | ΑΤЄΡ/
ΤΟΚΟΙΝΟΝΤΩΝΑΧ
ΩΝЄΠΙCΤΡΑΤ | ΗΓΟΥ
ΚΑΙЄΛΛΑΔΑΡ | ΧΟΥΙΛ
ΓЄΛΛΙΟΥΑΡЄΤ | ΩΝΟ

Für Z. 1—6 werden durch das neugefundene Stück meine Ergänzungen bestätigt. Z. 7. 8 hatte ich anders ergänzt, weil in der mir zu Gebote stehenden Abschrift des Fragments *a* das Rho von *στρατηγοῦ*, welches nach Hirschfelds Copie deutlich auf dem Stein steht, ohne Andeutung einer Lücke oder eines freien Raumes weggelassen war. Endlich Z. 9 ist statt des von mir ergänzten Namens *Ἀρετ*[*αίου*] vielmehr *Ἀρέτωνο*[*ς*] zu lesen.

Halle a. S. W. Dittenberger.

[13]) und von Pittakis *Eph.* 3486. 87.

[14]) auch bei Pittakis *Eph.* 3483.

31.

„Der Nordostecke des Tempels etwa 32 M. östlich gegenüber fand sich eine aus zwei 0,28 dicken und 1,18 breiten Marmorquadern gebildete Basis in situ, welche 3,06 lang ist und auf einem Postament aus einheimischem Muschelstein steht, in welchem eine Leere dafür vorgearbeitet war. Eine Fuge, welche rings um die Marmorbasis blieb, war mit Blei ausgegossen, welches sich grossentheils noch an Ort und Stelle vorfand. Der nach Norden liegende Block zeigt oben an seinem nach Osten gekehrten Rande in grossen (0,055), alterthümlichen Buchstaben die Inschrift; ihr Platz auf der Horizontalfläche erklärt sich durch die Niedrigkeit der Basis" (G. Hirschfeld). Die Inschrift folgt hier nach einem Papierabklatsch, auf $^1/_5$ verkleinert.

ΦΙΛΕΣΙΟΣΕΠΟΙΕ
ΕΡΕΤΡΙΕΣΤΟΙΔΙ

Φιλήσιος ἐποίει.
Ἐρετριεῖς τῷ Δί.

Den Philesios nennt Pausanias 5, 27, 9 als den Künstler eines von den Eretriern nach Olympia geweihten Stiers; den Anlass der Weihung theilt er nicht mit. Die Basis dieses Weihgeschenkes ist die aufgefundene; denn nicht nur sind auf der oberen Fläche derselben nach Hirschfelds Mittheilung vier Spuren erhalten, welche „von einem gewaltigen, wohl nach Norden schreitenden Stiere in Bronze" herrühren, sondern es fand sich auch, „auf der Basis liegend noch das völlig unversehrte rechte Ohr, etwa 0,22 lang, die Bronze 0,01 stark und circa 6 Pfund schwer. Wenige Schritte nördlich von der Basis hat sich dann noch ein colossales Horn des Stiers gefunden, welches — ohne Spitze — etwa einen halben Meter lang und gegen 20 Pfund schwer ist [1])."

Die Inschrift, die erste Probe archaischer Schrift aus Eretria, wird dem Anfang des fünften Jahrhunderts angehören. In *ἐποίει* haben wir ein neues Beispiel von dem Gebrauche des Imperfectums in Künstlerinschriften dieser Zeit. Bemerkenswerth ist die Form *Δί*, die aus der Helmaufschrift des Hieron *C. I. Gr.* 16 bekannt war. Böckh hat sie mehrfach bei Pindar statt des überlieferten *Διΐ* eingeführt: Ol. 13, 102. Pyth. 8, 99. Nem. 1, 72. 4, 9. 10, 56, gewiss richtig, da an allen diesen Stellen durch die respondirenden Verszeilen die einfache Länge gefordert wird. Gottfried Hermann las ebenfalls *Δί* (vgl. *Opuscula* I p. 253), Tycho Mommsen schreibt *Δῐι*, Bergk giebt durchweg *Διί*.

32.

„Wenig nördlich von der Philesiosbasis liegt ein aus einer einfachen Marmorquader (0,70 : 0,90) gebildetes Postament mit einer Inschrift in breit eingegrabenen Buchstaben, ebenfalls auf der Horizontalfläche, und zwar so, dass auch hier die Weihinschrift nach Osten schaut. Buchstabenhöhe 0,03. Die Spuren auf der Basis geben wenigstens einen allgemeinen Anhalt dafür, wie die Statue aufgefasst war. Sie war von Bronze, nicht über Lebensgrösse, nach Osten gewendet, das linke war das Stand-, das rechte das Spielbein; die Haltung war ruhig, denn die Füsse stehen dicht bei einander, an den Hacken 0,12, an den Spitzen 0,14 von einander entfernt." So berichtet G. Hirschfeld, dessen Abschrift mit einem Papierabklatsch verglichen werden konnte, der indessen von der Künstlerinschrift nur den mittleren Theil gab.

ΜΙΚΩΝ:ΕΠΟΙΗΣΕΝ:ΑΘΗΝΑΙΟΣ

ΚΑΛΛΙΑΣΔΙΔVΜΙΟ:ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΝ·

Μίκων ἐποίησεν Ἀθηναῖος.
Καλλίας Διδυμίου Ἀθηναῖος | παγκράτιον.

Das Bildwerk, dessen Basis aufgefunden ist, erwähnt Pausanias 6, 6, wo er eine ganze Reihe von Statuen olympischer Sieger aufführt, mit folgenden Worten: *Καλλίᾳ δὲ Ἀθηναίῳ παγκρατιαστῇ τὸν ἀνδριάντα Ἀθηναῖος Μίκων ἐποίησεν ὁ ζωγράφος.* An den Sieg des Kallias knüpften sich nach Pausanias 5, 9, 3 in der Anordnung der olympischen Spiele Aenderungen, die uns freilich, so wie die Stelle vorliegt, nur sehr unvollkommen klar werden (vgl. Hermann *Opuscula* I p. 6. Böckh *Explicationes ad Pindarum* p. 148). Mit Sicherheit lässt sich als Bericht des Pausanias nur erkennen, dass bis zur 77. Olympiade die Wettkämpfe der Menschen und Pferde an einem und demselben Tage abgehalten worden seien; da aber die Dauer des Pferderennens und noch mehr des Pentathlons in der genannten Olympiade das Pankration, bei

[1]) Der Stier ist auch auf Münzen von Eretria dargestellt, auf den älteren, unserer Inschrift etwa gleichzeitigen, ausschlagend, auf jüngeren ruhig stehend, so bei Pinder. Die antiken Münzen des kgl. Museums Taf. I, 6.

welchem dann Kallias siegte, bis in die Nacht verzögert habe, sei es fortan auf einen andern Tag als jene beiden Agone verlegt worden.

Dass unsere Inschrift sich auf diesen in der 77. Olympiade errungenen Sieg bezieht, ist sicher. Ohne Zweifel nämlich hat Rhangabé Recht, den Kallias, welcher auf die Akropolis von Athen für die vielen von ihm bei öffentlichen Spielen errungenen Siege ein Weihgeschenk mit der Inschrift *C. I. A.* 419 gestiftet hat, mit dem bei Pausanias genannten zu identificiren. Während nun der attische Stein zwei pythische, fünf isthmische, vier nemeische Siege seines Dedicanten rühmen durfte, konnte nur ein kahles *Ὀλυμπίασι* angeführt werden: also hat Kallias nur einmal in Olympia gesiegt. Die attische Urkunde ist nach Kirchhoff „schwerlich älter als die 85. Olympiade,“ Kallias wird also als junger Mann den olympischen Sieg gewonnen haben und hat, als sein Lebensalter die Theilnahme an gymnischen Wettkämpfen nicht mehr gestattete, die Summe seiner Erfolge ziehen und den Göttern seinen Dank abtragen wollen. — Wie gross sein Siegerruhm gewesen ist, geht daraus hervor, dass der Rhetor, der die unter dem Namen des Andokides überlieferte Rede gegen Alkibiades fabricirt hat, denselben in folgender Weise verwerthen konnte (§ 32): *αἴσχιστον δὲ φανήσεσθε ποιοῦντες, εἰ τοῦτον μὲν ἀγαπᾶτε τὸν ἀπὸ τῶν ὑμετέρων χρημάτων ταῦτα κατειργασάμενον* (Alkibiades), *Καλλίαν δὲ τὸν Διδυμίου, τῷ σώματι νικήσαντα πάντας τοὺς ἀγῶνας τοὺς στεφανηφόρους, ἐξωστρακίσατε πρὸς τοῦτο οὐδὲν ἀποβλέψαντες, ὃς ἀπὸ τῶν ἑαυτοῦ πόνων ἐτίμησε τὴν πόλιν.* Das Scherbengericht freilich hat er ohne Zweifel aus eigener Machtvollkommenheit über ihn verhängt: zum Exempel, dass den Alkibiades sein olympischer Sieg nicht vor dem Ostrakismos schützen dürfe, gebrauchte er nothwendig den Ostrakismos eines berühmten Olympioniken; die Erwähnung des Kimon, von dem er behauptet, dass die Ehe mit seiner Schwester der Grund seiner Verbannung gewesen sei, genügte ihm für diesen Zweck nicht.

Der Künstler des Bildwerkes, das unsere Basis trug, Mikon, der als Maler berühmter ist, wird als Bildhauer ausser der angeführten Stelle des Pausanias auch bei Plinius 34, 88 genannt: *Micon athletis spectatur.* Auch auf einer Inschrift begegnet er uns nicht zum ersten Male: *C. I. A.* 418 ist die Ergänzung *Μί]κων [Φ]ανομάχου* ganz sicher, da vor dem Reste des Kappa zwei Buchstaben fehlen und der Name von Mikons Vater, wie ihn im Scholion zu Aristophanes Lysistrata 679 die ravennatische Handschrift giebt, *Φανόχου,* leicht aus dem durch die Inschrift bekannt gewordenen verdorben sein kann. Ob dagegen in dem Fragmente einer Rechnungsurkunde *C. I. A.* 323, welche geringe, vermuthlich von Bauherren des Erechtheion an Steinmetzen ausgezahlte Summe verzeichnet, der berühmte Genosse des Polygnot mit einem der Geldempfänger identisch ist, muss dahingestellt bleiben.

Dass *C. I. A.* 418 in der That richtig *Μί]κων* ergänzt ist, dafür ergiebt die neue olympische Inschrift eine Bestätigung. Es muss im höchsten Grade auffallen, dass dieselbe, obwohl Künstler und Stifter sich beide ausdrücklich als Athener bezeichnen, in durchgeführtem ionischem Alphabete geschrieben ist; sie kann uns durchaus als ein Beispiel der Entwickelung ionischer Schrift um die 77. Olympiade gelten. Nun sind in ebenso auffallender Weise der attischen Inschrift die ionischen Formen des Gamma und Lambda beigemischt. Zufällig kann diese sich wiederholende Erscheinung nicht sein; zu ihrer Erklärung erscheint die Annahme unabweisbar, dass Mikon von Geburt Ionier war und erst später in Athen ansässig geworden ist.

M. Fränkel.

Zu No. 1 und 7.

In den Jahrbüchern für Philologie CXIII S. 397 ff. u. 681 ff. bespricht C. Schubart zwei der Inschriften aus Olympia. Gegenüber den dort aufgestellten völlig willkürlichen Vermuthungen über den Wortlaut derselben genügt es zu constatiren, dass

1) auf No. 1 weder mehr steht, noch überhaupt je gestanden hat, als was Archäol. Zeitg. 1876 S. 178 von Curtius mitgetheilt ist,

2) auf No. 7 die oben S. 50 gegebene Lesung in allen ihren Theilen bestehen bleibt, insbesondere auch das von Schubart beanstandete *ἰλήϜῳ*.

Ich benutze diese Gelegenheit um über die Nike des Paeonios hier eine Bemerkung anzuschliessen, die nur eine weitere Ausführung der von Curtius gegebenen Erklärung ist. Die Frage ist: auf welches Ereigniss bezieht sich die Errichtung des Denkmals? Bei den Kämpfen in Akarnanien Ol. 87, 4 und Ol. 88, 1 waren die Naupaktier nur durch Hülfscorps betheiligt. Handelte es sich in der Inschrift um eine Unternehmung, bei welcher die Naupaktier allein betheiligt waren, so würde man, wie gewiss mit Recht geltend gemacht worden ist, auf den in die ersten Jahre nach der Niederlassung der Messenier in Naupaktos fallenden Heereszug derselben gegen Oeniadae (Paus. IV 25) geführt. Damals (um 450) wurde Oeniadae von den Naupaktiern erobert, welche die Bewohner austrieben und ein Jahr lang sich im Besitz des Platzes hielten. Gleichwohl kann dieses Ereigniss, welches dem Wortlaut der Inschrift am meisten entspricht, nicht gemeint sein. Der Charakter der Schrift sowohl wie der Stil der Statue erlauben nicht, das Anathem soweit zurückzudatiren.

37 Meter östlich von der SO.-Ecke des Zeustempels erhob sich der dreiseitige (vorläufig) aus 9 Blöcken bestehende Unterbau zu einer Höhe von mehr als 5 Metern[1]), und hierauf wieder die c. 2,30 hohe Figur der Nike. Denkt man sich auch den ganzen Wald der Ehrenstatuen von Siegern und Andern, mit denen das Denkmal in der spätern Zeit umstellt wurde, entfernt, so liegt dasselbe, seine Rückseite gegen die Altismauer kehrend, umgeben von Weihgeschenken, in deren Anlage, wie die heute davon allein noch erhaltenen Basen zeigen, das Princip der Entwickelung in die Breite vorhanden war; es sind durchgängig grosse oblonge (vereinzelt auch runde oder halbrunde) Basen, wie sie zur Aufstellung von Quadrigen und grösseren Statuengruppen vorzugsweise bestimmt wurden. Hoch über diese sie umgebenden Weihgeschenke hinweg ragte die Nike der Messenier und Naupaktier mit ihrer Aufschrift, welche sie bezeichnet als errichtet *ἀπὸ πολεμίων*.

Bei der Wahl des Aufstellungsplatzes und der ganzen Anordnung des Denkmals kann es sich, wie der Augenschein lehrt, nur um einen Akt der stärksten politischen Demonstration gehandelt haben. Der Einfluss der Spartaner in Elis musste momentan völlig in den Hintergrund gedrängt sein, wenn es den Todfeinden derselben gestattet werden konnte, in der Altis auf eine derartig prunkvolle Weise ihre Waffenthat zu verherrlichen.

In dem Kampf bei Sphakteria muss der nächste Anlass für die Errichtung der Nike gesucht werden. Betheiligt waren die Messenier dabei allerdings nicht in erster Linie. Aber nicht bloss hatte Demosthenes bei seinem Unternehmen gleich von Anfang an auf die Mitwirkung der Messenier gerechnet (Thuk. IV 3) und wurde dann auch, als es galt Koryphasion bis zur Ankunft athenischer Verstärkungen zu halten, unterstützt durch eins ihrer Kaperschiffe (IV 9), sondern auch bei der endlichen Einnahme der spartanischen Position auf der Insel sind es die messenischen Leichtbewaffneten, welchen Demosthenes und Kleon wesentlich ihren Erfolg zu verdanken hatten (IV 36). Diese Betheiligung messenischer Schleuderer bei der Eroberung der Insel wird in der panegyrisch gehaltenen Stelle bei Pausanias IV 26[2]) als besonders hervorragende Leistung genannt.

[1]) Gefunden sind bis jetzt (Januar 1877) neun Blöcke, allein aller Wahrscheinlichkeit nach fehlen noch mehre, so dass das oben angegebene Mass noch um etwa ein Sechstel überschritten worden sein mag.

[2]) Paus. IV 26 *ἐνέκειτό σφισι τὸ ἐς Λακεδαιμονίους μῖσος, καὶ τὴν ἔχθραν ἐς αὐτοὺς μάλιστα ἐπεδείξαντο ἐπὶ τοῦ*

Aus Furcht vor Sparta mochte die Priesterschaft es hindern, dass der Name der Besiegten in der Weihinschrift der Nike genannt werde; die Aufstellung des Denkmals selbst aber, bei welcher die Messenier das wenige Decennien früher von den Spartanern bei Gelegenheit des dritten messenischen Krieges geweihte Zeusbild, welches kaum 50 Schritt von der Nike entfernt bei der Südost-Ecke des Tempels aufgestellt war, völlig ausstachen, musste gestattet werden, da Athens Einfluss mit der Besitznahme von Sphakteria auf der Westseite des Peloponnes ein zu mächtiger geworden war.

R. Weil.

γενομένου Πελοποννησίοις πρὸς Ἀθηναίους πολέμου· τήν τε γὰρ Ναύπακτον ὁρμητήριον ἐπὶ τῷ Πελοποννήσῳ παρείχοντο, καὶ τοὺς ἐν τῇ Σφακτηρίᾳ Σπαρτιατῶν ἀποληφθέντας Μεσσηνίων σφενδονῆται τῶν ἐκ Ναυπάκτου συνεξεῖλον.

Zu No. 16.

Vor kurzer Zeit ist die Publication der auf den Grenzstreit der Messenier und Lakedämonier bezüglichen Inschrift (durch R. Neubauer, arch. Zeitg. 1876 S. 128) hierher gelangt. Es scheint mir geboten über die a. a. O. angezweifelten Stellen des Steines resp. der Abschrift hier kurz Nachricht zu geben.

C. Z. 1. ***Εἰρηναίου*** nach Neubauers Vermuthung.
Εἰρηνίου der Stein.

C. Z. 1 6 *ετ]ρήθη* Neubauer.
ηιρηθη der Stein.

C. Z. 2. Ende: *ὡς δὲ ὁ στρατηγὸς* [*Ῥωμαίων*] *Κόιν(τος)* Neubauer.

Hier fügt sich an das Hauptstück der Inschrift ein kleines Fragment, das erst jetzt nach vollendeter Freilegung des grossen Blockes genau angepasst werden konnte. Die betr. Stelle sieht mit Hinweglassung zufälliger Striche so aus:

C/////ΛΗΝΟΣ
Σ/////////Ι Γ Ν Ω Ι Ν

Der überragende Strich am Anfang der zweiten Zeile des Bruchstückes kann auf dieser Inschrift nur von einem *φ* oder *ψ* herrühren. Ein *φ* ist hier unmöglich wegen der Nähe der folgenden Spur; es hat ein *ψ* da gestanden und der folgende Buchstabe muss trotz des sehr schrägen Striches ein *ε* sein; die vorhergehende Lücke kann drei, höchstens vier Buchstaben enthalten haben. Es wird also zu lesen sein: *ὡς δὲ ὁ στρατηγὸς ἔγραψε κτλ.*

Künftige Herausgeber olympischer Inschriften werden im Interesse der Sache gebeten, mit etwaigen Zweifeln und Bedenken sich zunächst hierher wenden zu wollen.

Olympia, Januar 1877.

Gustav Hirschfeld.

ALLGEMEINER JAHRESBERICHT

VON

R. ENGELMANN.

Die Zeitschriften des Jahres 1876, soweit sie nicht nach Bänden citirt werden konnten, sind ohne Jahreszahl gesetzt; die römischen Zahlen bezeichnen die verschiedenen Bände desselben Jahrgangs.

I. ALLGEMEINES. UNTERRICHT. VARIA.

K. B. STARK Jahresbericht über Archäologie der Kunst. Bursians Jahresber. 1 S. 1465. [Bonner Jahrb. 59 S. 170. Rev. arch. 32 S. 139].

A. MICHAELIS das deutsche archäologische Institut zu Athen und die Ausgrabungen zu Olympia. Im neuen Reich 6, II S. 128. Vgl. ebd. S. 212. Acad. 10 S. 120. P. W. FORCHHAMMER die archäologischen Reisestipendien. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 350. Phil. Anz. 7 S. 458.

L. HEUZEY die französische archäologische Schule zu Athen und Rom. Compt. rend. 3 S. 452. *École française d'Athènes.* Rev. arch. 31 S. 420. Eröffnung des französischen Instituts in Athen. Arch. Zeit. 34 S. 126. F. RAVAISSON die französische Schule in Rom. Rev. arch. 32 S. 353.

B. PRINA *sull' importanza di un insegnamento popolare di Archeologia e Belle Arti negli Istituti classici.* Riv. di fil. 4 S. 121.

L. GERLAND über die Einführung der Schüler in das Verständniss der bildenden Künste. Neue Jahrb. 114 S. 382.

Js. KRENN die griechischen und römischen Staats- und Privatalterthümer an den Gymnasien. Melk, 8. (Schulprogramm).

A. CONZE Vorlegeblätter. 7. Reihe. Wien 1875. fol. [Acad. 10. S. 117]. 8. Reihe. Wien, fol.

ED. v. D. LAUNITZ Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst, No. 17—19 (Akropolis). [Berl. Gymn.-Zeitschr. 30 Jahresber. S. 204. Lützows Kunstchron. 11 S. 769].

J. LANGL Bildertafeln, neue Serie. Dazu: Denkmäler der Kunst, Bilder zur Geschichte, vorzugsweise für Mittelschulen und verwandte Lehranstalten. Wien, 8 [Berl. Gymn.-Zeitsch. 30 Jahresber. S. 204].

H. LUCHS culturhistorische Wandtafeln für Gymnasien und verwandte Lehranstalten, gez. v. A. Holländer, J. Brück und C. Lüdecke. 1. Reihe 2. Lief. Breslau, fol.

C. J. LILIENFELD die antike Kunst etc. Magdeburg 1875, 8 [Berl. Gymn.-Zeitschr. 30 S. 208. Ebd. Jahresber. S. 200].

H. GÖLL die Künstler und Dichter des Alterthums. Dargestellt für Freunde des Alterthums, insbesondere für die reifere Jugend. Leipzig, 8. [Lit. Centr. S. 1093].

L. STEPHAN einiges über Begriff und Wesen der Kunst. Offenburg, 4. (Schulprogr.).

REINHARD über bildende Kunst und Zeichenunterricht. Bernburg, 4. (Schulprogr.).

Lessings Laokoon, herausgeg. von H. Blümner. Berlin, 8. [Grenzboten III S. 401. Augsb. Zeit. Beil. No. 222. Jen. Lit. S. 814].

Annali dell' Instituto. Rom 1875, 8. [Acad. 9 S. 520].

Gazette archéologique. Paris, 4. [Lützows Kunstchron. 11 S. 240].

Repertorium für Kunstwissenschaft, red. v. Fr. Schestag. Bd. 1. Stuttgart u. Wien 1875, 8. [Augsb. Zeit. Beil. No. 96.

K. LEHRS populäre Aufsätze aus dem Alterthum. 2. Aufl. [Lit. Centr. S. 603].

G. POGGI *sulla conservazione dei monumenti architettonici ed interessanti l'archeologia.* Florenz, 8.

J. A. v. HELFERT staatliche Fürsorge für Denkmale der Kunst und des Alterthums. Mitth. d. Centr. 2 S. 1.

Statuto della Società per la conservazione, lo studio e le ricerche dei monumenti di Antichità e di Belle Arti nella Provincia di Torino. Atti d. Soc. di Ant. di Torino 1 S. 11.

A. BERTOLOTTI *esportazione di oggetti di belle arti da Roma nei secoli XVI, XVII, XVIII et XIX. Stato Pontificio.* Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 173.

E. CURTIUS Alterthum und Gegenwart, gesammelte Reden und Vorträge. Berlin 1875, 8. [Jen. Lit. S. 621. Neue Jahrb. 114 S. 354. Rep. f. Kunstw. 1 S. 414].

CH. ROBERT *mélanges d'archéologie et d'histoire.* Paris 1875, 8. [Rev. arch. 31 S. 70].

E. VINET *l'art et l'archéologie.* Paris 1874, 8. [Rep. f. Kunstw. 1 S. 414. Gaz. d. b. a. 13 S. 586].

E. SOLDI *l'art et ses procédés depuis l'antiquité. La sculpture égyptienne.* Paris, 8. [Rev. arch. 32 S. 67].

K. WÖRMANN die Landschaft in der Kunst der alten Völker. München, 8. [Acad. 10 S. 321. Grenzboten II S. 394. Jen. Lit. S. 440. Rev. crit. I S. 271. Lit. Centr. S. 698]. W. ROSCHER das tiefe Naturgefühl der Griechen und Römer in seiner historischen Entwickelung. Meissen 1875, 4. (Schulprogr.) [Jen. Lit. S. 440].

A. FURTWÄNGLER der Dornauszieher und der Knabe mit

der Gans, Entwurf und Geschichte der Genrebildnerei bei den Griechen. Berlin, 8. [Augsb. Zeit. Beil. No. 135].

O. Keller über den Entwickelungsgang der antiken Symbolik. Augsb. Zeit. Beil. No. 154. 155.

A. Bertrand *archéologie celtique et gauloise. Mémoires et documents relatifs aux premiers temps de notre histoire nationale.* Paris, 8.

Ch. Ravaisson-Mollien *la critique des sculptures antiques au Musée du Louvre.* Rev. arch. 32 S. 145. 252. 318.

M. Fränkel *de verbis potioribus quibus opera statuaria Graeci notabant.* Berlin 1873, 8. [Neue Jahrb. 113 S. 391].

A. Michaelis über den Gebrauch von ἐν δεξιᾷ bei Pausanias. Arch. Zeit. 34 S. 162.

P. Schuster über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen. Leipzig, 8. [Lit. Centr. S. 1262. Jen. Lit. S. 475. Acad. 10 S. 586].

O. Ribbeck die römische Tragödie im Zeitalter der Republik. Leipzig, 8. [Rev. crit. I S. 91].

A. Ewald die Farbenbewegung, culturgeschichtliche Untersuchungen. I. Gelb. 1. Hälfte. Berlin, 8.

H. Brunn die Photographie im Dienste der Archäologie. Arch. Zeit. 34 S. 20.

II. 1. AUSGRABUNGEN.

a. Deutschland.

Zur Chronologie der Gräberfunde. Bonner Jahrb. 57 S. 181.

Schaaffhausen Erhaltung von Menschenhaaren in alten Gräbern. Bonner Jahrb. 57 S. 189. 233.

H. Schürmans rheinische Alterthümer beschrieben von Gisb. Cuper. Bonner Jahrb. 57 S. 194.

Andernach. Bonner Jahrb. 59 S. 177.

Augsburg. Phil. Anz. 7 S. 601.

Aus'm Weerth Besseringen a. d. Saar. Bonner Jahrb. 58 S. 203.

Bonn. Bonner Jahrb. 55 u. 56 S. 240. 241. 57 S. 210. 58 S. 204. 205. 59 S. 181. Augsb. Zeit. Beil. No. 283. v. Veith die Ausgrabungen bei Bonn vor dem Cölner Thore im Herbst 1876. Bonner Jahrb. 59 S. 29. Arch. Zeit. 34 S. 209.

Dahlheim. Bonner Jahrb. 57 S. 213.

Dürkheim. Acad. 9 S. 42.

Eisenberg. Acad. 9 S. 42.

Elsdorf. Bonner Jahrb. 57 S. 214.

Fliessem. Bonner Jahrb. 57 S. 233.

Freilingen. Bonner Jahrb. 57 S. 215.

R. Schäfer Mittheilungen über die Aufdeckung einer Römeranlage am westlichen Abhange der Stadt Friedberg im Herbste 1875. Arch. für Hess. Gesch. 14 S. 373. Vgl. ebd. S. 452.

Gerolstein. Bonner Jahrb. 59 S. 183.

H. Koenen das Nymphenheiligthum bei Gohr. Bonner Jahrb. 58 S. 206.

Ausgrabungen an der Mainspitze bei Hanau. Bonner Jahrb. 58 S. 212.

Heinsberg. Bonner Jahrb. 57 S. 221.

Ausgrabungen bei Hemmerich. Bonner Jahrb. 58 S. 214.

Kessenich. Bonner Jahrb. 59 S. 184.

Köln. Bonner Jahrb. 59 S. 185.

Mainz. Phil. Anz. 7 S. 331.

Funde von Marren. Ber. des Oldenb. Landesver. f. Alt. 1. März 1875—1876 S. 12. 19. E. Hübner römische Alterthümer aus dem Oldenburgischen. Bonner Jahrb. 57 S. 66.

Mayen. Bonner Jahrb. 55. u. 56 S. 282. 283.

Neuss. Bonner Jahrb. 57 S. 223.

Ravensbeuren. Phil. Anz. 7 S. 467.

Regensburg. Rev. arch. 32 S. 275. Augsb. Zeit. Beil. No. 264.

Rheinberg. Bonner Jahrb. 57 S. 227.

Saarbrücken. Phil. Anz. 7 S. 343.

Sinzig. Bonner Jahrb. 59 S. 192.

K. Bone u. Ladener zur Alterthumsforschung in Trier. Trier. Monatsschr. 2 S. 114. Phil. Anz. 7 S. 106. 107. 333. 467. Bonner Jahrb. 55 u. 56 S. 244.

Waldorf. Bonner Jahrb. 55 u. 56 S. 234.

b. Belgien.

D. A. van Bastelaer *les coffrets de sépulture en Belgique à l'époque romaine et à l'époque franque.* Brüssel, 8.

G. de Looz *fouilles dans la tombe d'Avennes.* Bull. liég. 12 S. 196.

C. de Looz *fouilles exécutées à Louvergnée.* (Ben-Ahin) Brüssel, 8.

Cortil Noirmont. Phil. Anz. 7 S. 107.

c. England.

J. Raine *the roman Cimetery at York.* Acad. 9 S. 493. 537. 561.

d. Frankreich.

E. de Barthélemy *note sur une sépulture antique fouillée à Berru (Marne) en* 1873. Paris, 8.

Bourbonne-les-Bains. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 262.

P. de Fontenilles *fouilles à la Caserne d'Infanterie de Cahors. Rapport.* Cahors, 8.

Morel *la Champagne souterraine, matériaux et documents ou résultat de vingt années de fouilles archéologiques dans la Marne.* Châlons-sur-Marne, 8.

Cimetière gallo-romain à Elbeuf. Rev. arch. 32. S. 54.

Fund von Bronzegeräthen zu Guidel. Rev. arch. 32 S. 54.

Laon. Phil. Anz. 7 S. 63 (Amphitheater).

Lisieux. Rev. arch. 31 S. 230.

Lyon. Rev. arch. 32 S. 54.

Morel *découverte de sépultures gauloises au territoire de Marson.* Châlons-sur-Marne 1875, 8.

Martigny. Phil. Anz. 7 S. 331.

E. Germer Durand *découvertes archéologiques faites à Nîmes et dans le Gard pendant l'année 1872. 1. et 2. semestres.* Nîmes, 8. *Les fouilles de la fontaine de Nîmes.* Rev. arch. 31 S. 437.

Tempel des Aesculap zu Paris. Rev. histórica 3 S. 62.

de Rochambeau *les fouilles de Pézou,* 1874. Vendôme, 8. (Aus Bull. de la Soc. Arch. du Vendômais).

J. Garnier *rapport sur les travaux de la Société des Antiquaires de Picardie pendant l'année 1874—1875.* Amiens, 8.

A. C. Rouen *découvertes inédites d'antiquités dans l'arrondissement de Pont-Audemer.* Deshays, 8.

A. Mallay *rapport sur les fouilles archéologiques exécutées au sommet du Puy de Dôme.* Clermont-Ferrand 1875, 8.

L. Mane-Werly Funde zu Ronchers. Rev. arch. 31 S. 397.

A. Bertrand *nouvelles découvertes à Saint-Nazaire.* Rev. arch. 32 S. 211. 274.

St. Quentin. Rev. histórica 3 S. 29.

Ducrost et A. Arcelin *les fouilles de Solutré.* Mâcon, 8. F. Chabas *les fouilleurs de Solutré.* Paris, 8.

Morel *sur une sépulture du cimetière gaulois de Somme-Bionne.* Mém. de la Soc. d'Agr. de la Marne 1874—75 S. 77.

A. Nicaise *sur les puits-sépultures de Tours-sur-Marne.* Mém. de la Soc. d'Agr. de la Marne 1874—75 S. 61.

Le Mire *notice sur les fouilles faites dans les ruines de la villa gallo-romaine de Vicourt* (Jura). Lons-le-Saulnier 1875, 8. (Aus Mém. de la Soc. d'émul. du Jura).

J. Leblanc *découverte de deux inscriptions et d'une statue en bronze à Vienne.* Vienne 1875, 8. (Aus Moniteur viennois, 5 février 1875).

e. Griechenland.

Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις ἀρχαιολογικῆς ἑταιρίας ἀπὸ Ἰουνίου 1874 *μεχρὶ Δεκεμβρίου* 1875. Athen, 8. [Rev. arch. 32 S. 346]. Lützows Kunstchronik 11 S. 724. Phil. Anz. 7 S. 251. Athenaeum I S. 62. Südfuss der Akropolis. Rev. arch. 32 S. 60. Acad. 10 S. 46. 70. 146. Phil. Anz. 7 S. 552. 553. *Ἀθήν.* 4 S. 195. Rev. arch. 32 S. 348. Funde bei Niederlegung des fränkischen Thurmes. Athenaeum I S. 62. Acad. 9. S. 85. Dipylon. *Πρακτ.* S. 13. *Ἀθήν.* 3 S. 267. des Attalos. *Πρακτ.* S. 22. Gang der Stadtmauern. Rev. arch. 31 S. 346. Ilissos. *Πρακτ.* S. 21. Phil. Anz. 7. S. 64. Vgl. Arch. Zeit. 34 S. 206. *Ἀθήν.* 3 S. 594. 687. 4 S. 101. 216. Laurium. Athenaeum I S. 62.

Boiotia. *Ἀθήν.* 3 S. 473. 4 S. 101.

Chaironeia. *Ἀθήν.* 4 S. 369.

Chalkis. Augsb. Zeitg. Beil. No. 289.

Chorseia (bei Thisbe). *Ἀθήν.* 4 S. 214.

Epidauros. *Ἀθήν.* 3 S. 273.

Korinth. *Πρακτ.* S. 33.

Kythera. *Ἀθήν.* 4 S. 210. 453.

Lebadeia. *Ἀθήν.* 4 S. 369.

Messenien. *Ἀθήν.* 4 S. 101.

A. H. Sayce *Dr. Schliemanns Discoveries at Mykenae.* Acad. 10 S. 500. Vgl. ebd. S. 567. F. Adler Ausgrabungen in Mykenae. Archaol. Zeitg. 34 S. 193. W. J. Stillmann *Dr. Schliemanns excavations.* Acad. 9. S. 512. Vgl. Augsb. Zeit. Beil. No. 334.

E. Curtius, F. Adler und G. Hirschfeld die Ausgrabungen zu Olympia. I. Uebersicht der Arbeiten und Funde vom Winter und Frühjahr 1875—1876. Berlin, fol. [Acad. 10 S. 389. Neue Jahrb. 113 S. 397. 681]. S. Colvin *a visit to Olympia.* Acad. 9. S. 358. 383. 408. Vgl. S. 435. A. Dumont Comptes rend. 4. S. 97. W. Lang Im neuen Reich I S. 941. 994. 1041. R. Michaelis die Sculpturen. Arch. Zeit. 34 S. 162. C. T. Newton Acad. 9 S. 132. Lützows Kunstchron. 11 S. 489. F. Schlie Im neuen Reich I S. 297. 833. G. Treu zu den Funden. Arch. Zeit. 34 S. 174. Vgl. noch Acad. 9 S. 63. 343. 10 S. 22. Arch. Zeit. 34 S. 44. 47. 50. 128. 138. 206. 211. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 263. Athenaeum I S. 97. 168. 272. 335. 572. 605. Augsb. Zeit. Beil. No. 286. Ausland No. 33. Lützows Kunstchron. 11 S. 23. 211. 225. 261. 322. 352. 415. 469. 549. 822. Phil. Anz. 7 S. 335. 468. 558. Rev. arch. 31 S. 145. 32 S. 213. Rev. histórica 3 S. 25. 58. 122. 185. 222. Riv. di fil. 4 S. 467. A. Milchhöfer die Olympiafunde in Berlin. Im neuen Reich 6, II S. 481. Phil. Anz. 7 S 560.

Rheneia. *Ἀθήν.* 4 S. 453.

Sparta. *Ἀθήν.* 3 S. 473.

Tanagra. *Πρακτ.* S. 31. Lützows Kunstchron. 11 S. 724. *Ἀθήν.* 4 S. 209. 291.

Thisbe. *Ἀθήν.* 4 S. 369.

Delos. *Ἀθήν.* 4 S. 453. Syros. *Ἀθήν.* 3 S. 513. 643. 4 S. 3.

f. Italien.

Notizie degli scavi di antichità communicate alla Reale Accademia dei Lincei. Rom, 8 [Acad. 10 S. 437].

J. B. de Rossi *Mons Albanus.* Arch. Zeit. 34 S. 207.

Altavilla Silentina. Not. d. scav. 1 S. 45.

Atri. Not. d. scav. 1 S. 26.

G. L. Oderico *lettera intorno un sepolcro romano scoperto all' Avenza.* Giorn. ligust. 3 S. 33.

G. Fiorelli *scavi di Barletta.* Not. d. scav. 1 S. 15.

Belluno. Phil. Anz. 7 S. 108.

G. Fiorelli *scavi di Bocchignano.* Not. d. scav. 1 S. 8.

A. Zannoni *gli scavi della Certosa di Bologna descritti ed illustrati.* Heft 1 u. 2. Bologna. [Bull. S. 237]. *Nuovi scavi di Bologna.* Bull. S. 42. Not. d. scav. 1 S. 7. 17. 33. 50. *Scavi Benacci.* Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 269. G. Gozzadini *i Sepolcreti etruschi di Monte Avigliano e Pradalbino e di S. Maria Maddalena di Cazzano nel Bolognese.* Bologna, 8. (Aus der Gaz. dell' Emil. 1875, 25. Jul.) A. Fabretti *scavi di Avigliano.* Atti d. Soc. di Ant. di Torino 1 S. 19.

Brindisi. Not. d. scav. 1 S. 31.

Cagliari. Not. d. scav. 1 S. 59.

F. v. Duhn Capua. Bull. S. 171. Acad. 10 S. 200. Not. d. scav. 1 S. 12. 25. 44. 58.

Cervetri. Not. d. scav. 1 S. 37.

G. Brogi Chiusi. Bull. S. 152. Not. d. scav. 1 S. 17. 35. 52.

G. Fiorelli Concordia. Not. d. scav. 1 S. 17. 49. *Cimetière chrétien de Julia Concordia (Porto Gruaro, en Vénétie).* Rev. arch. 31 S. 332.

W. Helbig *scavi di Corneto.* Bull. S. 13. 76. 168. 205. Not. d. scav. 1 S. 3. 18. 37. Phil. Anz. 7 S. 334. 467. Rev. arch. 31 S. 62. 229. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 269.

H. Dütschke das antike Theater in Fiesole. Arch. Zeit. 34 S. 93.

Florenz. Phil. Anz. 7 S. 331.

Herculaneum. Not. d. scav. 1 S. 26.

G. Koerte *viaggi in Etruria. Montefiascone.* Bull. S. 209.

Monten da Po. Atti d. Soc. di Ant. di Torino 1 S. 98.

Orvieto. Arch. stor art. arch. e lett. 1 S. 267. Not. d. scav. 1 S. 18. 36. 53. Phil. Anz. 7 S. 107.

Paestum. Not. d. scav. 1 S. 28.

W. Helbig *scavi di Palestrina.* Bull. S. 117. Not. d. scav. 1 S. 21. 40. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 259.

Parma. Not. d. scav. 1 S. 50.

M. Guardabassi *scavi nell' orto parrochiale di S. Elisabetta in Perugia.* Bull. S. 234.

Pesaro. Not. d. scav. 1 S. 34.

Relazione officiale dei lavori eseguiti in Pompei da Gennajo a Giugno 1875. Giorn. d. sc. 3 S. 166. Bull. S. 17. 44. 145. 161. 223. 241. Not. d. scav. 1 S. 13. 27. 45. 59. R. Schöner das neueste aus P. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 29. Pompeji. Phil. Anz. 7 S. 107. 330. 331. 334. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 189. 1876 Beil. No. 9. 54. Lützows Kunstchron. 11 S. 691. Rev. arch. 31 S. 145.

Procida. Not. d. scav. 1 S. 28.

Rieti. Not. d. scav. 1 S. 37.

Rimini. Not. d. scav. 1 S. 34.

G. Fiorelli *scavi di Roma.* Not. d. scav. 1 S. 9. 11. 12. 23. 25. F. Gori *le memoire storiche del Colosseo, colla pianta degli ultimi scavi.* Rom 1875, 8. E. Brizio *pitture e sepolcri scoperti sull Esquilino.* Rom, 4. Fr. v. Hellwald Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 1. Bull. Mun. 3 S. 190. Acad. 9 S. 17. 544. Not. d. scav. 1 S. 9. Arch. stor. art. 1 S. 121. Phil. Anz. 7 S. 107. 343. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 13. Forum. Athenaeum I S. 303. Not. d. scav. 1 S. 12. 23. *Giardini Rospigliosi.* Athenaeum I S. 238. Pantheon. Not. d. scav. 1 S. 12. *Porta Maggiore.* Arch. stor. art. arch. 1 S. 55. Quirinal. Not. d. scav. 1 S. 25. Arch. stor. art. 1 S. 138. Catacomben. Acad. 10 S. 416. *Campo Varano.* Not. d. scav. 1 S. 25. *Via del Maccao* ebd. S. 25. *Via Nazionale* ebd. S. 11. *Lorenzo fuori le Mura.* Athenaeum I S. 97. 238. 470. *Via Flaminia.* Not. d. scav. 1 S. 12. *Via Latina.* Bull. S. 193. *Villa Aldobrandini.* Athenaeum I S. 238. Villa der Livia bei Rom. Rev. arch. 32 S. 211. Acad. 10 S. 323. *Villa Palombara.* Athenaeum I S. 238. In der Nähe Roms. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 273. Vgl. noch Athenaeum I S. 470. Acad. 10 S. 71. Arch. stor. art. arch e lett. 1 S. 279. Not. d. scav. 1 S. 42. 54. Phil. Anz. 7 S. 467. Rev. arch. 31 S. 370. 438.

Ruvo. Not. d. scav. 1 S. 29.

G. Mantovani *scavi di Sermide* (am Po). Bull. S. 131.

Susa. Atti d. soc. di Ant. di Torino 1 S. 92.

Turin. Not. d. scav. 1 S. 49.

Velleia. Phil. Anz. 7 S. 557.

Viterbo. Not. d. scav. 1 S. 18. 36. 54.

Lipari. Arch. stor. sic. 1 S. 41. H. Schliemann Motye in Sicilien. Acad. 9 S. 288. G. Fiorelli *scavi di Selinunte.* Not d. scav. S. 15. 45. 59. J. Carini Ausgrabungen in den Catacomben von Syrakus. Arch. stor. sic. 3 S. 492.

g. Kleinasien.

G. Perrot *inscriptions de Cyziques; les fouilles de M. Carabella.* Rev. arch. 32 S. 264. Comptes rend. 4 S. 25.

J. T. Wood *dicoveries at Ephesus.* London 1877. [Acad. 10 S. 571.]

Milet. Athenaeum I S. 62.

A. Choisy *notes sur les tombeaux lydiens de Sardes.* Rev. arch. 32 S. 73.

H. Schliemann trojanische Alterthümer. Leipzig 1874, fol. [Phil. Anz. 7 S. 181. Oesterr. Zeitschr. 27 S. 29.] St. Salisbury *Troy and Homer. Remarks on the discoveries of Dr. Schliemann in the Troad.* Worcester 1875, 8. Oesterr. Zeitschr. 27 S. 32]. Fr. Lenormant *les antiquités de la Troade.* Gaz. d. b. a. 13 S. 345. 440. Rieckher über Schliemanns trojanische Ausgrabungen. Neue Jahrb. 114 S. 584. H. Schliemann *Athéné glaucôpis.* Rev. arch. 31 S. 429. Déthier *une partie du trésor Troyen au musée de Constantinople.* Rev. arch. 31 S. 416.

Funde von Samos. Rev. arch. 32 S. 56.

A. Conze, A. Hauser, G. Niemann archaeologische Untersuchungen auf Samothrake. Ausgeführt im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht mit Unterstützung Sr. Maj. Corvette Zriny, Commandant Lang. Wien 1875, fol. [Lit. Centr. S. 1211. Bull. S. 106. Gaz. d. b. a. 13 S. 589. Oesterr. Zeitschr. 27 S. 20. Rep. f. Kunstw. 1 S. 438.] Vgl. Augsb. Zeit. Beil. No 13. 14. 24. K. Aldenhoven Im neuen Reich 6, I S. 514.

L. Palma di Cesnola *le ultime scoperte nell' isola di Cipro.* Atti della R. Acc. di Torino XI. [Rev. crit. II S. 42. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 257]. Vgl. Acad. 10 S. 522. G. Colonna Ceccaldi Amathonte. Rev. arch. 31 S. 25. Kytaion. Phil Anz. 7 S. 332. Vgl. Rev. arch. 32 S. 419.

Zwischen Alexandria und Aboukir. Acad. 9 S. 123.

h. Oesterreich.

Aquileja. Mitth. d. Centr. 2 S. VIII. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 129. Funde von Ossero auf der Insel Cherso. Mitth. d. Centr. 2 S. VIII.

A. Hauser römisches Militärbad in Deutsch-Altenburg. Mitth. d. Centr. 2 S. 35. Vgl. F. Kenner ebd. S. 53.

Erlauf. Mitth. d. Centr. 2 S. CXXXIX.

E. v. Sacken über einige neue Funde im Grabfelde bei Hallstatt. Wien, gr. 4.

A. Müller der Urnenfund bei Maria-Rast in Steiermark. Mitth. d. Centr. 1 S. 59. J. C. Hofrichter Folgerungen daraus. Carinthia 65 S. 236.

G. Graf Benedikt die Rhätisch-Etruskischen Alterthümer entdeckt bei Matrei im Mai 1845. Zeitschr. d. Ferdinand. 20 S. 43.

E. v. Sacken neue Römerfunde bei S. Agatha im Traunthale Oberösterreichs. Mitth. d. Centr. 2 S. XLI.

Ausgrabungen zu Salona und Spalato. Mitth. d. Centr. 2 S. VIII. CXLII.

G. PETZOLD aus Salzburg. Mitth. d. Centr. 1 S. LXIII. 2 S. L.

Schallaburg. Mitth. d. Centr. 1 S. LXXVII.

i. RUSSLAND.

Compte rendu de la Commission Impériale Archéologique pour l'année 1873. St. Peterburg, 4 u. fol.

Kertsch. Phil. Anz. 7 S. 332.

k. SCHWEIZ.

P. C. v. PLANTA der altetruskische Fund in Arbedo 1874. Schweiz. Anz. 1875 S. 591.

F. KELLER Südfrüchte aus Aventicum. Schweiz. Anz. 1875 S. 580.

Baden. Phil. Anz. 7 S. 108.

MÜLLER das römische Bad zu Eschenz bei Stein a. Rh. Schweiz. Anz. 1875 S. 596. Doch vgl. die römische Ortschaft Tasgetium am Bodensee. Ebd. S. 672. 695. B. SCHENK Grünegg, Gemarkung Eschenz, Kanton Thurgau. Schweiz. Anz. S. 656.

J. BÜHLMANN römische Alterthümer zu Ferren bei Kleinwangen. Einsiedler Geschichtsfreund 31 S. 113.

H. J. GOSSE *trésor de la Deleyse à Martigny* (Valais) Schweiz Anz. S. 647.

GRANGIER *tumulus de Montsalvens, Canton de Fribourg.* Schweiz. Anz. 1875 S. 622.

F. KELLER Grabalterthümer aus dem Ober-Wallis. Schweiz. Anz. S. 654.

P. C. v. PLANTA Fund bei Soglio im Bergell. Schweiz Anz. S. 657.

P. C. v. PLANTA etruskische Grabalterthümer im Canton Tessin. Schweiz. Anz. S. 650.

B. RAEBER Bronzefunde in thurgauischen Torfmooren. Schweiz. Anz. S. 683.

R. RITZ keltisch-römische Thongefässe aus dem Wallis. Schweiz. Anz. 1875 S. 619.

l. SPANIEN.

F. FITA Barcelona. Rev. histórica 3 S. 129.

D. J. DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO *antiguedades del Cerro de los Santos en termino de Montealegre.* Madrid 1875, 8. [Jen. Lit. S. 217]. (Fälschung.)

2. Topographie und Architektur.

a. ALLGEMEINES.

FR. PHILIPPI *de tabula Peutingeriana. Accedunt Agrippae geographica.* Bonn, 8. (Dissert.)

CH. CHIPIEZ *histoire critique des Origines et de la Formation des Ordres Grecs.* Paris, 8. [Rev. crit. II S. 374].

C. PROMIS *vocaboli latini di architettura posteriori a Vitruvio, oppure a lui sconosciuti, a complemento del Lessico vitruviano del Baldi.* Turin, fol. [Augsb. Zeit. Beil. No. 186].

A. CHOISY *l'art de bâtir chez les Romains.* Paris 1875, 4. [Lit. Centr. S. 925].

PEIGNÉ-DELACOURT *technologie archéologique; les chemins des gaulois comparés aux chaussées des Romains.* 1re fasc. *les Chemins.* Noyon, 8.

F. VELISZKY über einige wichtige Bestandtheile des römischen Hauses. Oesterr. Zeitschr. 26 S. 811.

BÄUMER das römische Bad. Carinthia 65 S. 98.

b. DEUTSCHLAND.

BARTELS römische Baureste in der Gemarkung von Alterkülz. Bonner Jahrb. 55 u. 56 S. 81.

TH. BERGK der *vicus Ambitarvius.* Bonner Jahrb. 57 S. 42.

T. DOBEL Augsburg unter den Römern, nachgewiesen an der Hand der vorhandenen Denkmale. Zeitschr. d. hist. Vereins f. Schwab. 3 S. 72.

K. v. BECKER Geschichte des badischen Landes zur Zeit der Römer. Heft 1. Kritik der Geschichtsschreibung Mones und seiner Schule. Die sogen. Römerburgen Kriegs v. Hochfelden. Karlsruhe, 8. [Bonner Jahrb. 58 S. 195].

C. FRIES der *limes Transrhenanus* bei Bendorf. Bonner Jahrb. 57 S. 206.

TH. BERGK der Grenzstein des *Pagus Carucum.* Bonner Jahrb. 57 S. 7.

A. v. COHAUSEN u. E. WÖRNER römische Steinbrüche auf dem Felsberg an der Bergstrasse in historischer und technischer Beziehung. Darmstadt, 8. [Lit. Centr. S. 389. Lützows Kunstchron. 11 S. 139].

C. BONE das Plateau von Ferschweiler bei Echternach, seine Befestigung durch die Wickingerburg und die Niederburg und seine nichtrömische und römische Alterthumskunde. (Herausg. v. d. Ges. f. nützl. Forsch). Trier, 8. [Bonner Jahrb. 58 S. 181].

Holzhausen. Römercastell. Bonner Jahrb. 55 und 56 S. 234.

Der römische Thurm zu Kelheim. Verh. d. hist. Ver. f. Niederbayern 19 S. 167.

J. M. SCHMIDT das römische Castell in Künzing. Verh. d. hist. Ver. f. Niederbayern 19 S. 147.

v. HOYNINGEN-HÜNEN der römische Pfahlgraben östlich von Linz und Hönningen. Bonner Jahrb. 55 u. 56 S. 247.

J. SCHNEIDER alte Verschanzungen an der Lippe. Bonner Jahrb. 59 S. 104.

TH. BERGK Mainz und Vindonissa. Bonner Jahrb 58 S. 120.

E. AUS'M WEERTH der Junotempel bei Nattenheim. Bonner Jahrb. 57 S. 56.

— Der kleine Apollo-Tempel bei Neidenbach. Bonner Jahrb. 59 S. 87.

A. HÉRON DE VILLEFOSSE *un nouveau texte géographique* (*Noviomagus*, = Neumagen bei Trier). Rev. arch. 32 S. 176.

Odenkirchen. Grabfunde und Römerstrassen. Bonner Jahrb. 59 S. 189.

E. AUS'M WEERTH die Revision der rheinischen Römerstrassen. Bonner Jahrb. 57 S. 1.

H. GENTHE über den Antheil der Rheinlande am vorrömischen und römischen Bernsteinhandel. Monatsber. f. rhein.-westf. Gesch. 2 S. 1.

C. Mehlis neue Gräber am Mittelrhein und ihre historische Bedeutung. Augsb. Zeit. Beil. No. 168.

Das Römercastell und das Todtenfeld in der Kinzigniederung bei Rückingen. Vom hanauischen Bezirksverein für hessische Geschichte herausgegeben. Mitth. No. 4. Hanau 1873, 8. [Bonner Jahrb. 55 und 56 S. 195.]

C. Rossel die römische Grenzwehr im Taunus. Wiesbaden, 8.

J. N. v. Wilmowsky der Dom zu Trier in seinen drei Hauptperioden: der römischen, der fränkischen, der romanischen. Trier 1875, fol. [Rep. f. Kunstw. 1 S. 318. Bonner Jahrb. 58 S. 187. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 62]. J. Marx die Ringmauern und die Thore. Trier, 8. E. A. Freeman *Augusta Treverorum, historisch-archäologische Skizze* (Aus The Brit. Quart. Rev. Juli 1875) Trier, 8.

Reuter römische Ansiedlungen in der Umgegend von Wiesbaden. Wiesbaden, 8.

E. Herzog über römische Niederlassungen im jetzigen Württemberg. Neue Jahrb. 114 S. 577. Bonner Jahrb. 59 S. 48.

c. Belgien.

Peigné-Delacourt *J. César, ses itinéraires en Belgique, d'après les chemins anciens et les monuments.* Péronne, 8.

Mithrasdenkmäler in Belgien. Bull. liég. 12 S. 285.

Aus'm Weerth Aduatuca. Bonner Jahrb. 58 S. 206. 59 S. 183.

d. England.

O. Browning *a commission for Greek Antiquities.* Acad. 10 S. 384.

Lapidarium Septentrionale, or a Description of the Monuments of Roman Rule in the North of England. Newcastle-upon-Tyne 1870—75. [Acad. 10 S. 42. Lütz. Kunstchron. 11 S. 258].

C. Bone Meilenstein in England. Bonner Jahrb. 58 S. 215.

Roman Antiquities in Bristol. Athenaeum I S. 705.

E. Hübner Gloucester, das römische Glevum. Bonner Jahrb. 58 S. 142. Arch. Zeit. 34 S. 210.

e. Frankreich und Algier.

Congrès archéologique de France, XLIe session. Séances générales tenues à Agen et à Toulouse en 1874. Paris 1875, 8. [Rev. arch. 31 S. 299].

A. Terninck *carte des voies et fondations romaines, des voies et localités gauloises et des cimetières mérovingiens.* Arras.

A. Bertrand *archéologie celtique et gauloise. Mémoires et documents relatifs aux premiers temps de notre histoire nationale.* Paris, 8. [Rev. arch. 32 S. 278]. *De la valeur des expressions Κελτοί et Γαλάται dans Polybe.* Comptes rend. 4 S. 57. Rev. arch. 31 S. 1. 73. 153. G. Lagneau *Celtes et Gaëls.* Comptes rend. 4 S. 158.

E. Desjardins *Géographie historique et administrative de la Gaule romaine.* Paris, 8. [Rev. arch. 32 S. 423.] *L'orographie de la Gaule à l'époque romaine.* Rev. celt. 3 S. 1.

R. Mowat *découverte d'un vicus gaulois de l'époque romaine.* Rev. arch. 31 S. 261. F. Vovot Rev. arch. 32 S. 47.

L. Mauduit *monuments antérieurs au 1er siècle. Le Camp de Vercingétorix à l'époque de l'invasion romaine.* La Châtre, 8.

F. Brun *étude sur les sépultures gallo-romaines dans les Alpes Maritimes,* du 3. au 6. siècle. Nizza, 8.

de Matty de Latour *Andecombo, Juliomagus et Andecavi, ou triple emplacement de l'ancienne capitale de l'Anjou, du temps des Gaulois, sous la domination romaine et après l'invasion des barbares, correspondant à Audard, Empiré et Angers.* Paris, 8.

G. d'Espinay *notices archéologiques. 1. série: Monuments d'Angers. 2. série. Saumur et ses environs.* 2 Bde. Angers, 8.

G. Larlet und H. Christy *reliquiae Aquitanicae, being a contribution to the Archaeology and Palaeontology.* London, 4.

Ed. de Barthélemy *variétés historiques et archéologiques sur Châlons et le Châlonnais.* Paris 1875, 8.

J. B. Bulliot Colonne. Rev. arch. 31. S. 47.

R. Kerviler *Corbilo et Brivates Portus.* Rev. arch. 32. S. 344.

A. du Caix de Saint-Aymour *note sur un temple romain découvert dans la forêt d'Halatte.* Paris 1875, 12. [Lit. Centr. S. 925].

Ch. Lenthéric *les villes mortes du golf du Lion.* Paris. [Journ. d. Sav. S. 192].

Carte archéologique de l'arrondissement de Montreuil. Arras.

Ménard *histoire civile, ecclésiastique et littéraire de la ville de Nîmes.* Bd. 7. Nîmes, 8.

Peigné-Delacourt *topographie archéologique des Cantons de la France. Dép. de l'Oise. Arrond. de Senlis. Canton de Creil.* Noyon, 8.

A. Longnon römische Gräber gef. zu Paris 1644 und 1873. Bull. de l'hist. de Paris 3 S. 34.

E. Galy *inscription inédite. Le portique du temple de Vésunna, déesse tutélaire des Pétrocores.* Périgueux, 8.

Tempel des Mercurius Arvernus, in Puy de Dôme. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 266.

J. Adeline *description des antiquités de la ville de Rouen. par J. Gomboust, 1655; précédée d'une étude sur les plans et vues de Rouen et d'une notice sur le plan de Gomboust.* Rouen, 4.

R. Mowat *Vicus Saravus.* Comptes rend. 4 S. 9.

Ed. Blanc *note sur Ventia de Dion Cassius.* Rev. arch. 31 S. 268.

H. Marlot *les antiquités gallo-romaines de la commune de Vic-de Chassenay* (Côte-d'Or) Semur, 8.

N. J. Le Mire *notice sur les fouilles faites dans les ruines de la villa gallo-romaine de Vicourt, commune de Poitte (Jura).* Lons-le Saulnier, 8.

C. Brouchoud *Archéologie, Vienne souterraine.* Lyon, 8.

A. Devoulx *Alger, étude archéologique et topographique sur cette ville.* Rev. afr. 20 S. 57. 145. Masquerat *les ruines de Thamgad.* Rev. afr. 20 S. 164. A. Daux *le rovine d'Utica.* Mailand.

f. Griechenland.

P. de Gulleville *histoire de la Grèce sous la domination romaine.* Paris 1875, 8. [Rev. histórica 3 S. 127.]

C. Wachsmuth Jahresbericht über die Geographie und Topographie von Griechenland und Klein-Asien. Bursians Jahresber. 1 S. 1077.

E. Curtius die Probleme der athenischen Stadtgeschichte. Monatsber. S. 39. A. Michaelis J. G. Trans-

feldts *examen reliquarum antiquitatum Atheniensium.* Mitth. des Athen. Inst. 1 S. 102. P. W. Forchhammer das Erechtheion und der Tempel der Athena Polias. Arch. Zeit. 34 S. 106. Entfernung des Frankenthurms. *Πρακτ.* S. 23. Athenaum I S. 62. L. Julius über den Südflügel der Propyläen und den Tempel der Athena Nike. Mitth. des Athen. Inst. 1 S. 216. Prestel der Tempel der Athena Nike. Mainz, 8. Gurlitt das Alter der Bildwerke und die Bauzeit der sogeuannten Theseion in Athen. Wien 1875, 8. [Lützows Kunstchron. 11 S. 192]. F. Adler die Stoa des Königs Attalos II in Athen. Berlin 1875, fol. [Rep. f. Kunstw. 1 S. 315.] T. Bassos Dekeleia. *Ἀθήν.* 3 S. 126. H. G. Lolling zur Topographie von Marathon. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 67. Der Tempel der Athene Skiras und das Vorgebirge Skiradion auf Salamis. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 127.

H. Lolling die Insel Atalante bei Opus. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 253.

J. A. Lebègue *de oppidis et portibus Megaridis et Boeotiae in Corinthiaci sinus littore sitis.* Paris, 8.

A. Michaelis zum Tempel von Bassae. Arch. Zeit. 34 S. 161.

R. Weil aus Lakonien. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 151.

Ein Ausflug auf das Oetagebirge. Ausland Nr. 21. 22.

G. Beloch *sulla constituzione politica dell' Elide.* Riv. di fil. 4 S. 225. G. Hirschfeld Olympia. Arch. Zeit. 34 S. 43. F. Adler der Zeustempel in Olympia. Arch. Zeit. 34 S. 43.

St. Kumanudes Tanagra. *Ἀθήν.* 3 S. 164.

A. Miliarakis *Κυκλαδικὰ ἤτοι γεωγραφία καὶ ἱστορία τῶν Κυκλάδων νήσων ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς καταλήψεως αὐτῶν ὑπὸ τῶν Φράγκων.* Athen 1874, 8. [Jen. Lit. S. 180.] R. Weil von den griechischen Inseln, Reisebericht (Andros, Melos, Anaphe). Mitth. des Athen. Inst. 1 S. 235. J. A. Lebègue *recherches sur Délos.* Paris, 8. [Journ. d. Sav. S. 505. 548. Comptes rend. 4 S. 190. Rev. arch. 32 S. 290]. E. Dugit *Naxos et les établissements latins de l'Archipel.* Grenoble, 8. [Comptes rend. 4 S. 111]. Kl. Stephanos *ἐπιγραφαὶ τῆς νήσου Σύρου τὸ πλεῖστον ἀνέκδοτοι, μετὰ τοπογραφικῶν καὶ ἱστορικῶν παρατηρήσεων περὶ τῆς ἀρχαίας Σύρου.* Athen 1875, 8. [Jen. Lit. S. 180. Lit. Centr. S. 1431. Rev. arch. 31 S. 68]. H. Marnet *de insula Thera.* Paris, 8.

g. Italien.

W. Helbig Studien über die älteste italische Geschichte. Hermes 11 S. 257. Preu die alte Bevölkerung Italiens. Bayer. Bl. 12 S. 198.

E. Desjardins *les onze régions d'Auguste. Quelles sont les divisions de l'Italie inscrites sur la Table de Peutinger?* Nogent-le-Rotrou, 8.

L. Gallina *le vie romane militari di A. Mazzi: appunti.* Bergamo, 16.

H. Eckstein römische Meilensteine als Säulen. Rep. f. Kunstw. 1 S 342.

N. Corcia *di un' ignota città greca in Italia.* Neapel, 4.

Th. Gsell-Fels Ober-Italien. 2. Rom und Mittel-Italien, 2. Aufl. Zusammen 4 Bde. Leipzig 1875, 8. [Rep. f. Kunstw. 1 S. 419].

Rich. F. Burton *Etruscan Bologna, a study.* London, 8.

F. v. Duhn *osservazioni sulla necropoli dell' antica Capua, e specialmente su d'un santuario ivi essistente destinato al culto dei morti.* Bull. S. 171.

K. O. Müller die Etrusker. Neu bearbeitet von W. Deecke. Bd. 1. Stuttgart, 8.

H. Dütschke das antike Theater von Fiesole. Arch. Zeit. 34 S. 93.

H. d'Arbois de Jubainville *les Ligures.* Rev. arch. 31 S. 379.

Deloche *des invasions gauloises en Italie.* Rev. arch. 32 S. 134.

G. Flecchia *nomi locali del Napoletano derivati da gentilizi Italici.* Turin 1874, 4. [Phil. Anz. 7 S. 69]. A. Sogliano Tempel des Herakles in Neapel. Arch. stor. nap. 1 S. 565.

A. Zalla Opitergium. Arch. ven. 12 S. 29.

L. Bonacci *storia di Perugia dalle origini fino al* 1860. Vol. I. Perugia 1875, 8.

D. E. Luzi *epoca eroica del Piceno.* Att. della Soc. arch. delle Marche 1 S. 21.

W. Henzen der Lauf des Po im Alterthum. Bull. S. 83.

G. Fiorelli *descrizione di Pompei.* Neapel 1875, 8. [Rep. f. Kunstw. 1 S. 413]. G. de Seranon *la Campanie-Pompéi-Herculanum. Etudes des moeurs Romaines.* Paris 1875, 8. H. Dyer Thomas *Pompeji, its history, buildings and antiquities. An account of the destruction of the city; with a full description of the remains and of the recent excavations and also an itinerary for visitators.* London 1875, 8. 2 Bde. R. Schöner die Gräberstrasse. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 102. 103. v. Wedell Pompeji und die Pompejaner. Leipzig, 8. [Im neuen Reich 6, II S. 959].

H. Jordan Jahresbericht über die Topographie von Rom. Bursians Jahresber. 1 S. 721. *Forma Urbis Romae regionum XIV.* Berlin 1875, fol. [Lit. Centr. S. 829]. Chr. Ziegler Illustrationen zur Topographie des alten Rom. Nebst erläuterndem Texte für die Schulen herausgegeben. 3 Hefte. Stuttgart, fol. [Lit. Centr. S. 830. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 143]. G. Govi *intorno a un opuscolo rarissimo della fine del secolo XV intitolato „antiquarie prospettiche romane, composte per prospettivo milanese dipintore". Ricerche lette alla Reale Accad. dei Lincei.* Rom, 4. E. Müntz *les monuments antiques de Rome au XV. siècle.* Rev. arch. 32 S. 158. C. A. Dauban *Rome ancienne racontée par ses historiens, ses poëtes, ses orateurs et par ses monuments. Précédée de fragments sur l'Italie contemporaine.* Paris, 12. R. Lanciani *il tempio di Giove Ottimo Massimo.* Bull. Mun. 3 S. 165. 4 S. 33. Bull. S. 4. Phil. Anz. 7 S. 460. Athenaeum I S. 96. 470. Lützows Kunstchron. 11 S. 674. Vgl. Arch. Zeit. 34 S. 43. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 287. J. H. Parker *the Flavian Amphitheatre, commonly called the Colosseum, at Rome, its history and substructures compared with other amphitheatres.* London, 8. [Acad. 10 S. 527]. O. de Poli *recherches sur le nom vulgaire de l'amphithéâtre Flavien.* (Colisée). Paris, 8. J. H. Parker *the Archaeology of Rome.* 4. *The Egyptian Obelisks.* London-Oxford, 8. Die römische Nekropole am Esquilin. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 324. F. Dutert *le forum romain et les forums de Jules César, d'Auguste, de Vespasien, de Nerva et de Trajan. État actuel des découvertes et étude restaurée.* Paris, fol. Vgl. P. Rosa Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 352. J. H. Parker *the Temple of Saturn and the Aerarium.* Acad. 10 S. 239. F. Gori *Via Nova e Via Sacra.* Arch. stor. art. arch. e lett.

1 S. 284. Ch. Lucas *Architecture et archéologie. Caius Mutius et les temples de l'Honneur et de la Vertu à Rome.* Paris 1875, 8. (Aus Ann. de la Soc. Centr. d. Arch.). G. B. de Rossi *Horti Sallustiani.* Bull. S. 115. C. L. Visconti *di un frammento architettonico spettante all' Iseo ed al Serapeo della Regione IX di Augusto.* Bull. Mun. 4 S. 92. F. Gori *Macellum Livianum.* Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 285. H. Jordan *navale inferum* (capitol. Stadtplan) Hermes 11 S. 122. *Forum Olitorium.* Athenaeum I S. 96. Area des Pantheon. Athenaeum I S. 97. R. Lanciani *der Agger Servianus.* Bull. Mun. 4 S. 29. P. Bruzza über die Steinmetzzeichen der Serviusmauer. Arch. Zeit. 34 S. 40. Vgl. H. Jordan Hermes 10 S. 461. J. H. Parker *Historical Construction of Walls in Rome.* London, 8. [Acad. 10 S. 527]. R. Lanciani *ara di Vermino.* Bull. Mun. 4 S. 24. 121. *Porta Fontinalis.* Acad. 9 S. 18. Lützows Kunstchron. 11 S. 195. *Via Laurentina.* Bull. Mun. 4 S. 141. Fr. Brioschi *le inondazioni del Tevere in Roma.* Antol. n. s. 1 S. 589. Augsb. Zeit. No. 227. 229. V. Vespignani *di alcuni antichi edifizi scoperti nella villa Aldobrandini e nelle sue adiacenze.* Bull. Mun. 4 S. 102.

A. Miccoli *cenni storici degli antichi popoli Salentini, ossia Lecce rivendicatanella sua antichità.* Lecce 1875, 8.

L. Amadeo *la Sardegna provincia romana, saggi di studi antiquari.* Turin, 8.

R. Cannonero *dell' antica città di Sibari e dei costumi de' Sibariti.* Imola, 8. [Arch. stor. nap. 1 S. 570].

N. Corcia *di Arione e Falanto e della più antica origine di Taranto.* Neapel, 4. Im neuen Reich I S. 661.

A. Holm Jahresbericht über die Geographie und Topographie von Unter-Italien und Sicilien. Bursians Jahresber. 1 S. 38. *Relazione sopra le due prime memorie del prof. Cavallari contenute nel Bulletino della Commissione di Antichità di Sicilia* No. 7. Arch. stor. sic. 3 S. 523. R. Altavilla *elementi di geografia di Sicilia.* Catania 1875, 12. G. F. Unger die Zahl der Elymerstädte. Philol. 35 S. 210. G. Castronovo *Erice, oggi Monte S. Giuliano in Sicilia, memorie storiche.* Palermo 1875, 16. [Arch. stor. sic. 3 S. 253]. F. Lüders ein Besuch in Girgenti. Im neuen Reich 1875, II S. 93. Tempel der Juno Lacinia zu Girgenti. Lützows Zeitschr. 11 S. 320. *Palermo, il suo passato, il suo presente, i suoi monumenti. In occasione del XII Congresso degli Scienziati Italiani.* Palermo 1875, 16. [Arch. stor. sic. 3 S. 236]. E. Lübbert Syrakus zur Zeit des Gelon und Hieron. Schrift d. Un. Kiel Bd. 22. Fr. di Giovanni *sul tempio di Diana.* Arch. stor. sic. 3 S. 512.

h. Oesterreich und die Donauländer.

D. Detlefsen Jahresbericht über die Geographie der nördlichen Provinzen des römischen Reiches (Dacien, Moesien, Dalmatien, Pannonien, Venetien und Histrien). Bursiens Jahresber. 1 S. 796. K. Gooss Untersuchungen über die Innenverhältnisse des Trajanischen Daciens. Arch. f. siebenbürg. Landesk. 12 S. 107.

A. Dungel *locus Veneris Felicis,* eine Untersuchung über das römische Castell dieses Namens. (Mauer an der Url.) Mitth. d. Centr. 1 S. 70.

P. O. Bahr der Ursprung der römischen Provinz Illyrien. Grimma, 8. (Dissert.).

A. Strassburger *quomodo et quando Pannonia provincia romana facta sit.* Pars I. Halle 1875, 8. (Dissert.)

Der Palast des Diocletian in Spalato. Mitth. d. Centr. 2 S. LXIII.

i. Schweiz.

Hagen Amsoldingen ist keine römische Station. Schweiz. Anz. 1875 S. 602.

Carte archéologique du canton de Berne. Époque romaine et antéromaine. Texte explicatif: L'ancien canton, par de Bonstetten; Le Jura bernois, par A. Quiquerez; Les Palafittes, par Uhlmann. Toulon, 4.

E. v. Fellenberg der römische Wasserstollen bei Hageneck am Bielersee. Schweiz. Anz. 1875 S. 615. 631.

J. J. Müller römischer Meilenstein von Mumpf bei Rheinfelden. Schweiz. Anz. 1875 S. 578.

J. J. Müller Nyon zur Römerzeit; ein Bild der römischen Colonie Julia Equestris Noviodunum. Zürich 1875, 4.

F. Haug Taxgaetium. Bonner Jahrb. 58 S. 221. Rev. arch. 31 S. 143. S. o. II, 1.

de Bonstetten *carte archéologique du département du Var (époque gauloise et romaine) accompagnée d'un texte explicatif.* Toulon, 4.

k. Spanien und Portugal.

F. Coello y Quesada *noticios sobre las vias, poblaciones y ruinas antiguas, especialmente de la época romana, en la provincia de Alava.* Madrid, 4.

J. Botet y Sisó *Aquis Voconis.* Rev. histórica 3 S. 72.

F. Fita *antiguas murallas de Barcelona.* Rev. histórica 3 S. 3. 65.

E. de Fontainieu *la vérité sur la question archéologique de Cétobriga en Portugal.* Bordeaux, 4.

Evora. Augsb. Zeit. Beil. No. 257. (Römischer Thurm abgetragen).

F. Fita *miliario romano de Gerona.* Rev. histórica 3 S. 135.

Laietana und Μάγαλλον. Rev. histórica 3 S. 53.

J. L. Castrillon *aqüeducto romano en Leon.* Rev. histórica 2 S. 213.

D. Detlefsen die Geographie der Provinz Lusitanien bei Plinius. Philol. 36 S. 111.

l. Türkei.

B. W. Schwen *historia Byzantiorum civitatis inde ab urbe aedificata usque ad aetatem Philippi Macedonis.* Halle 1875, 8. (Dissert.). Fr. Wieseler *spicilegium ex locis scriptorum veterum ad Bosporum Thracium spectantibus.* Göttingen, 4. (Universitätsprogramm). A. Dumont *inscriptions et monuments figurés de la Thrace (Rhodope, Hémimont, Europe et Thrace proprement dite).* Arch. d. miss. scient. 3 S. 117. G. Gebhardt über den Hellespont. Bayer. Bl. 11 S. 179. L. Heuzey *le Parthénon de Néopolis.* Comptes rend. 4 S. 101.

H. Matzat Geographie von Westasien und der griechischen Halbinsel. Sorau, 4. (Schulprogr.). [Jen. Lit. S. 431]. A. Papadopulos Beiträge zur inschriftlichen Topographie von Kleinasien. Monatsber. S. 227. *Ἡ λιθίνη ἐποχὴ ἐν τῇ Μικρᾷ Ἀσίᾳ.* Smyrna 1875. [Rev. arch. 32 S. 189]. J. Labahn *de rebus Clazomeniorum.* Greifswald 1875, 8. (Dissert.). O. Rayet *l'architecture ionique en Ionie: Le temple d'Apollon Didyméen.* Gaz. d. b. a. 13 S. 497. 14 S. 50. 232. G. Hirschfeld

über Kelainai-Apameia Kibotos. Berlin 1875, 4. (Aus den Abh. d. Kgl. Acad. d. Wiss. zu Berlin 1875). [Lit. Centr. S. 1213]. Reisen in Kleinasien. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 48. L. Rénier *Sebastopolis-Heracleopolis.* Journ. d. Sav. S. 444. G. Perrot *note sur la situation de Synnada.* Comptes rend. 4 S. 68. Rev. arch. 31 S. 190. H. Schliemann Troja und seine Ruinen. Rostock, 4. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 8. 30. 190. 191. 196. 197. 198. F. Schlie Im neuen Reich 6, II S. 1031. W. E. Gladstone *Homeric synchronism, an inquiry into the time and place of Homer.* London, 18. [Journ. d. Sav. S. 259]. G. Nikolaides Ὁμηρικὰ ζητήματα. Ἀθήν. 3 S. 3. G. v. Eckenbrecher die Lage des homerischen Troja. Düsseldorf 1875, 8. Maxime du Camp *l'emplacement de l'Ilion d'Homère, d'après les plus récentes découvertes.* Paris, 8. [Comptes rend. 4 S. 120]. G. d'Eichthal *le site de Troie selon Lechevalier ou selon M. Schliemann.* G. Perrot *excursion à Troie et aux sources du Menderé.* Paris 1875, 4 [Phil. Anz. 7 S. 117]. Fr. v. Fahrenheid Reise durch Griechenland, Kleinasien, die troische Ebene, Constantinopel, Rom und Sicilien. Königsberg 1875, 8. [Phil. Anz. 7 S. 444]. Fr. Lenormant *les antiquités de la Troade et histoire primitive des contrées grecques.* 1re partie. Paris, 8. P. W. Forchhammer der Skamandros. Neue Jahrb. 113 S. 320. O. Frick zur troischen Frage. Neue Jahrb. 113 S. 289. S. o. II, 1.

O. Rayet *mémoire sur l'île de Kos.* Arch. d. miss. scient. 3 S. 37. [Comptes rend. 4 S. 121]. Fr. v. Löher Kretafahrten. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 214. 229. 241. 253. 254. 304. 305. 358. 359. Vgl. No. 355. 1876 No. 16. 295. 305. 312. 313. Archaeologische Forschungen der Oesterreicher auf Samothrake. Ausland No. 20. S. o. II, 1.

G. Lumbroso *cenni sull' antica Alessandria tratti dal Pseudo-Callistene.* Ann. 47 S. 5. Bull. S. 65. 68. C. Wachsmuth Alexandria, ein Stadtbild aus dem Alterthum. Im neuen Reich II S. 181. Ἀθήν. 3 S. 71. 213. de Sainte-Marie *sur les ruines de Carthage.* Paris, 8 [Comptes rend. 4 S. 179].

3. Museographie.

a. Deutschland.

Römische Alterthümer in Augsburg. Augsb. Zeit. Beil. No. 41.

Das Berliner Museum. Im neuen Reich 1875, II S. 789. Th. Mommsen die Reform der Museen. Im neuen Reich 6, I S. 605. Augsb. Zeit. Beil. No. 267. Der antike Goldschmuck. Phil. Anz. 7 S. 554. J. Friedlaender die Erwerbungen des königlichen Münzkabinets im Jahre 1875. Zeitschr. f. Num. 4 S. 1. Phil. Anz. 7 S. 552. Für die Olympiaaustellung s. o. II, 1.

F. Hettner Katalog des königlichen Rheinischen Museums vaterländischer Alterthümer bei der Universität Bonn. Bonn, 8. [Jen. Lit. S. 166. Bonner Jahrb. 59 S. 153]. Vgl. Lützows Kunstchron. 11 S. 107.

J. Kamp von der kunsthistorischen Ausstellung in Köln. Arch. Zeit. 34 S. 203.

J. Becker die römischen Inschriften und Steinsculpturen des Museums der Stadt Mainz. Mainz 1875, 8. [Lit. Centr. S. 507. Bonner Jahrb. 58 S. 183]. Vgl. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 135.

L. v. Eltester die ehemalige Renesse'sche Sammlung. Bonner Jahrb. 58 S. 90.

Speier. Acad. 9 S. 42.

b. Belgien.

F. Imhoof-Blumer griechische Münzen im königl. Münzkabinet im Haag und in anderen Sammlungen. Zeitschr. f. Num. 3 S. 269.

c. England.

C. T. Newton *the collection of ancient greek inscriptions in the British Museum. Part I. Attika, ed. by* E. L. Hicks. Oxford, fol. [Journ. d. Sav. S. 121]. R. St. Poole *Catalogue of Greek Coins. Sicily.* London, 8. A. S. Murray *notes on the Castellani Collection.* Acad. 9 S. 133. Athenaeum I S. 169. M. Fränkel neue Erwerbungen. Arch. Zeit. 34 S. 39. G. Perrot *le Musée Britannique.* Rev. d. d. mond. 12 S. 518. 890. Sammlung Francis Cook im Southkensington-Museum. Acad. 10 S. 391.

d. Frankreich.

W. Fröhner *les musées de France. Recueil de monuments inédits.* Paris 1873, fol. [Gött. Anz. S. 1473].

H. de Fontenay *notice des tableaux, dessins, estampes, lithographies, photographies et sculptures exposés dans les salles du Musée d'Autun.* Autun 1875, 8.

E. Reynart *catalogue des tableaux, basreliefs et statues exposés dans les gáleries du Musée des tableaux de la ville de Lille.* 5. Aufl. Lille 1875, 8.

Laugier *notice sur quelques monnaies et médailles acquises par le musée numismatique de Marseille de 1870 à 1874.* Marseille, 8.

Ch. Ravaisson-Mollien *la critique des sculptures antiques au Musée du Louvre.* Rev. arch. 32 S. 145. 252. Erweiterung des Louvre. Rev. arch. 32 S. 61. Mus. arch. 1 S. 345.

A. Mazard *étude descriptive de la Céramique du Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye.* St. Germain-en-Laye 1875, 12. [Mus. arch. 1 S. 336.

Th. Leuridan *catalogue du Musée de Roubaix.* Roubaix 1875, 12.

e. Griechenland.

Zerstreute Antiken Griechenlands. Πρακτ. S. 45.

H. Heydemann die antiken Marmor-Bildwerke in der sog. Stoa des Hadrian etc. Berlin 1874, 8. [Rev. arch. 31 S. 298]. Vermehrung des Barbakion. Πρακτ. S. 27. 46. Chaeronea. Πρακτ. S. 44. Delos. Πρακτ. S. 43. Lebadeia. Πρακτ. S. 44. Plataea. Πρακτ. S. 44. Sparta. Πρακτ. S. 42. Tanagra. Πρακτ. S. 43. Theben. Πρακτ. S. 43.

f. Italien.

P. Girard *acquisitions récentes du Musée de Capoue.* Rev. arch. 32. S. 112.

Dasti Corneto. Bull. S. 75.

H. Dütschke antike Bildwerke in Oberitalien. Zerstreute antike Bildwerke in Florenz. Leipzig 1875, 8. [Lit.

Centr. S. 1593. A. Gotti *le Gallerie e i Musei di Firenze, discorso storico*. Florenz 1875, 12. [Arch. stor. ital. 23 S. 115.

M. Guardabassi *di alcuni oggetti antichi di corallo e di ambra essistenti nel gabinetto Guardabassi in Perugia*. Bull. S. 92.

Neue Museen in Rom. Athenaeum I S. 470. Rev. arch. 31 S. 227. *Museum Capitolinum*. Bull. Mun 3 S. 239. Acad. 9 S. 295. J. C. Hemans Kircherianum. Acad. 9 S. 484. P. E. Visconti *catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche*. Roma, 16. Vgl. Th. Schreiber Arch. Zeit. 34 S. 119. Im neuen Reich 6. I S. 222.

G. Korte Viterbo. Bull. S. 250.

A. Salinas *breve guida del Museo Nazionale di Palermo. Parte prima: Antichità classiche e oggetti moderni*. Palermo 1875, 16.

g. Schweiz.

Le Musée Fol, *études d'art et d'archéologie sur l'antiquité et la renaissance. III. Choix d'intailles et de camées antiques, gemmes et pâtes décrits par W. Fol*. Genf, fol. *Catalogue du Musée Fol. Antiquités. 2e partie. Glyptique et Verrerie*. Genf 1875, 8. [Nuov. Antol. 31 S. 693. Gaz. arch. 2 S. 90. Comptes rend. 4 S. 110].

Museum in Sitten. Schweiz. Anz. 1875 S. 587.

h. Spanien.

Barcelona. Rev. histórica 3 S. 187.

M. Vergano *el Museo arqueológico de Gerona*. Rev. histórica 3 S. 155. 157.

Museo arqueológico. Noticia histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional: Madrid, fol. A. Michaelis zwei Madrider Marmorköpfe (Ares Soter, Pherekydes). Arch. Zeit. 34 S. 154.

i. Türkei.

Μουσεῖον καὶ Βιβλιοθήκη τῆς Εὐαγγελικῆς σχολῆς. Ἐναρκτήριος λόγος. Λογοδοσία, Ἐπιγραφαί, περίοδος πρώτη. Smyrna, 8. [Rev. arch. 32 S. 296]. Rev. arch. 32 S. 291. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 48. Lützows Kunstchron. 11 S. 605.

III. DENKMÄLER.

a. Werke der Sculptur.

1. Werke aus Marmor.

H. Dütschke über die Form antiker profilirter Basen. Arch. Zeit. 34 S. 18.

Ch. Rochet *mémoire sur la loi des proportions du corps humain et l'emploi qu'en ont fait les artistes grecs*. Paris, 8.

G. Klein *frammento arcaico di Atene*. Ann. 47 S. 296. Archaisches Relief in Rom. Bull. 3 S. 248.

L. Heuzey *les fragments de Turse au Musée du Louvre*. Gaz. d. b. a. 14 S. 384.

R. Kekulé Marmorkopf aus Athen. Ath. Mitth. 1 S. 177.

F. Fita *estátua marmórea de estilo griego recien hallada en Barcelona*. Rev. histórica 2 S. 193.

X. Kraus Relief aus Wallerfangen. Bonner Jahrb. 58. S. 222.

M. Boussigues *têtes conservées à Nîmes*. Gaz. arch. 1 S. 128.

Götterverein, R. einer Ara aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 54.

Zeus, St. aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 56. Torso aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 43. Ammon, Herme aus Pompeji. Giorn. d. sc. 3 S. 175. A. Hauser Jupiter Dolichenus, R. gef. in Deutsch-Altenburg. Mitth. d. Centr. 2 S. 42. Vgl. F. Kenner ebd. S. 55. Fr. Lenormant J. Heliopolitanus, R. aus Nîmes. Gaz. arch. 2 S. 78. Raub der Europa, R. aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 42. J. Kamp ein Ganymed-Torso in Köln. Festschr. d. Fr.-W.-Gymn. in Köln 1875 S. 81.

Demeter, St. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 241. 242. St. aus Procida. Not. d. scav. 1 S. 28.

L. Julius *testa di Apollo*. Ann. 47 S. 27. A. Heron de Villefosse *statue colossale d'A. assis trouvée à Entrains (Nièvre)*. Rev. arch. 31 S. 37. Gaz. arch. 2 S. 5. Comptes rend. 4 S. 204. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 266.

Th. Schreiber Athena, Samml. Torlonia. Arch. Zeit. 34 S. 121. F. v. Duhn R. aus Capua. Bull. S. 185. F. Kenner weiblicher behelmter Kopf, aus Deutsch-Altenburg. Mitth. d. Centr.-Comm. 2 S. 60. Medusa, R. aus Pompeji. Giorn. d. scav. 3 S. 175.

Aphrodite Anadyomene, St. aus Pompeji. Giorn. d. scav. 3 S. 172. Bull. S. 48. St. aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 56. B. aus Rom. Bull. Mun. 3 S. 244. Fr. Lenormant *la Vénus du Liban*. Gaz. arch. 1 S. 97. J. Chevrier *étude sur une statue de Marine de travail grec en marbre de Paros*. Rev. arch. 32 S. 217. V. im Bade, Torso aus Reims. Gaz. d. b. a. 14 S. 90.

Hermes, St. aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 55. J. Roulez *l'H. d'Atalanti*. Gaz. arch. 2 S. 82.

C. Robert *testa di Bacco*. Ann. 47 S. 34. Bull. Mun. 3 S. 244. A. Flasch Statuette von Dorf Wellen an der Mosel. Bonner Jahrb. 59 S. 88. Vgl. K. Bone Trier. Monatschr. 2 S. 117. R. einer Schale. Bull. Mun. 3 S. 247. Desnoyers *st. de B.-Hercule trouvée à Lailly (Loiret)*. Orléans, 8. B. und Ariadne, Herme aus Pompeji. Giorn. d. sc. 3 S. 170. M. Boussigues die 7 Wochentage und B., R. aus Golat bei Vienne. Gaz. arch. 2 S. 19. E. de Chanot *Hermès double de Dionysos Psilax et d'un Satyre*. Gaz. arch. 1 S. 110. S., R. eines Marmordiscus, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 37. S. trinkend, R. aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 56. Herme aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 55. Faun mit Traube und Hund, in Smyrna. Rev. arch. 32 S. 291. F. mit Fruchtkorb, vom Esquilin. Not. d. scav. 1 S. 11. Bull. Mun. 3 S. 242. Kopf eines F., vom Viminal. Bull. Mun. 3 S. 244. Jugendlicher F., St. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 242. Silensmaske, aus Pompeji. Giorn. d. scav. 3 S. 170. Bacchantin, Kopf aus Rom. Bull. Mun. 3 S. 244. R. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 247. Not. d. scav. 1 S. 56. R. auf dem Rhyton des Pontios, in Rom. Bull. Mun. 3 S. 247. Dasti Centaurenkampf, R. aus Corneto. Bull. S. 74. Not. d. scav. 1 S. 4. Fr. Lenormant *autel dionysiaque du Musée de Lyon*. Gaz. arch. 2 S. 102. H. Dütschke R. aus Fiesole. Arch. Zeit. 34 S. 104. A. Mau Köpfe, aus Pompeji. Bull. S. 242.

S. Trivier Muse (?), St. aus Aptera in Kreta. Gaz. arch. 2 S. 37.

Kaiserin als Hygiea, St. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 241.

A. Michaelis die Nike des Paionios. Arch. Zeit. 34 S. 170. S. o. II, 1 Olympia. St. in Smyrna. Rev. arch. 32 S. 291.

Fr. Viñas y Serra *un relievo romano en Gerona*. Rev histórica 3 S. 104 (Raub der Proserpina). Scene aus der Unterwelt, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 4. Seirene, gef. in Athen. *Πρακτ.* S. 20. Erinyen, R. aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 19.

F. Kenner Fortuna, Fr. aus Deutsch-Altenburg. Mitth. d. Centr. Com. 2 S. 58.

Genius, Herme in Rom. Bull. Mun. 3 S. 244.

A. Mau Nereide auf einem Hippokamp, R. aus Pompeji. Bull. S 147. Giorn. d. sc. 3 S. 174. Nymphe, St. in Rom. Bull. 3 S. 242. Quellenfigur in Rom. Bull. Mun. 3 S. 243.

Silvan, Torso aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 55.

F. Haug ein Matronenstein von Rödingen, in Mannheim. Arch. Zeit. 34 S. 61. Vgl. E. Hübner ebd. S. 65. 201. R. Weil Attys, St. in Andros. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 241. F. v. Duhn St. aus Capua. Bull. S. 185. Harpokrates, Kopf aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 58. A. de Longpérier *un faux dieu*, R. aus Strassburg. Mus. arch. 1 S. 279.

Herakles sitzend, Statue aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 56. Aus'm Weerth R. aus Wesseling. Bonner Jahrb. 58 S. 223. B. Stark Fragment eines Amazonenreliefs in Athen. Arch. Zeit. 34 S. 71. Dasti R. aus Corneto. Bull. S. 75. Not. d. scav. 1 S. 4. 20. Sarkophag. Rev. arch. 31 S. 62. E. Curtius die Atlasmetope von Olympia. Ath. Mitth. 1 S. 206. Vgl. Arch. Zeit. 34 S. 162. S. o. II, 1 Olympia. J. Kamp Hylas, in Köln. Programm d. Fr.-W. Gymn. in Köln 1875 S. 81.

Verehrung eines Dioskuren (?), gr. R. der Sammlung Torlonia. Arch. Zeit. 34 S. 119.

Paris, Kopf aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 55. Kampf zwischen Griechen und Asiaten, Sarkophag. Rev. arch. 31 S. 62.

J. Roulez *la mort d'Alceste*, Sarkophag aus Rom. Gaz. arch. 1 S. 105.

Ch. Papayannakis *tête d'Alexandre jeune*. Gaz. arch. 2 S. 21. A. Mau Philetas, Herme aus Pompeji. Bull. S. 243. J. J. Bernoulli über die Bildnisse des ältern Scipio. Basel 1875, 4 (Progr.). H. Dütschke Kopf des Claudius, aus Fiesole. Arch. Zeit. 34 S. 103. A. Philippi *sopra alcuni bassorilievi che appartengono ad un arco trionfale di Cl. e sopra un ritratto romano*. Ann. 47 S. 42. U. Köhler zum Philopapposdenkmal. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 126. Fr. Lenormant *tête de Trajan père*. Gaz. arch. 2 S. 42. P. E. Visconti *Cneo Domizio Ahenobarbo*. Bull. Mun. 4 S. 85. Clodius Albinus (?), Kopf gef. auf dem Esquilin. Bull. Mun. 3 S. 245. R. Schöner römische Imperatorenköpfe. Augsb. Zeit. 1875 Beil. Nr. 63. 65. Kopf eines römischen Kaisers, gef. in Egypten. Acad. 9 S. 123. *Vir consularis*, St. aus Chiusi. Not. d. scav. 1 S. 36.

G. Brogi römische Gewandstatuen, aus Chiusi. Bull. S. 153. W. Helbig Porträtkopf, aus Corneto. Bull. S. 78. Aus Mauer an der Url. Mitth. d. Centr. 1 S. 79.

R. Weil Grabrelief aus Andros. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 241. S. Trivier *stèle funéraire attique*. Gaz. arch. 2 S. 110. P. Pervanoglu des Museums in Triest, in: Archeografo Triestino Bd. 4 H. 1. Triest, 8. F. Ravaisson *le monument de Myrrhine et les basreliefs des Grecs en général*. Paris, 4. Todtenmahl, gef. bei Eboli. Not. d. scav. 1 S. 45.

Votivrelief an Asklepios, Südseite der Akropolis. Acad. 10 S. 46. Fr. Wieseler über ein griechisches V. im Museum zu Berlin. Gött. Nachr. 1875 S. 635. Ueber ein V. aus Megara. Göttingen, 4. Fr. Lenormant *basreliefs votivs d'Eleusis*. Gaz. arch. 1 S. 87. C. L. Visconti *bassorilievi delle iscrizioni militari votive disseppellite presso la chiesa di S. Eusebio sull' Esquilino*. Bull. Mun. 4 S. 61. M. Boussigues V. gef. in Nimes. Gaz. arch. 2 S. 86.

Th. Schreiber Geburt, Unterricht, Tod, R. eines Sarkophags. Arch. Zeit. 34 S. 120. L. Stephani über die Bilderchroniken. Compte rendu 1873 S. 229. C. Robert *frammento di una tavola iliaca*. Ann. 47 S. 267.

Krieger, St. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 243. R. aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 5. L. Maxe-Werly Reiter, St. aus Ronchers. Rev. arch. 31 S. 404. Jagdscenen, R. aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 6. E. Rècamier *les courses de char à Lugdunum*. Gaz. arch. 2 S. 28. Quadriga, R. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 247. Biga, R. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 247. C. L. Visconti *tre statue di Atleti scoperte presso Velletri*. Bull. Mun. 4 S. 68. Th. Schreiber Diskoswerfer, Samml. Torlonia. Arch. Zeit. 34 S. 120. *Fragment de stèle ephébique (Sophronistes), d'Athènes*. Rev. arch. 32 S. 184.

A. Mau Philosoph, Herme aus Pompeji. Bull. S. 243.

Dasti Priester, auf einem Sarkophag aus Corneto. Bull. S. 71. Hierodule tanzend, R. aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 43.

Karyatiden, St. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 243. Brunnenfigur, vom Esquilin. Bull. Mun. 3 S. 243. Kaninchen als Wasserspeier, aus Pompeji. Giorn. d. sc. 3 S. 170.

L. Maxe-Werly Familienscenen, R. aus Ronchers. Rev. arch. 31 S. 399.

A. Mau Mann vor einer Eule stehend, R. aus Pompeji. Bull. S. 150. Giorn. d. sc. 3 S. 175. Dasti liegende männliche Figur, auf einem Sarkophag aus Corneto. Bull. S. 73. 76. 77. Not. d. scav. 1 S. 5. Männliche Statue, gef. in Epidauros. *Ἀθήν.* 3 S. 273. Mann schlafend, aus Rom. Acad. 10 S. 71. Bärtiger Kopf, in Rom. Bull. Mun. 3 S. 245. Aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 19.

R. Weil weibliche Gewandstatue, Fr. in Andros. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 241. Gef. bei Mitylene. Acad. 10 S. 369. Laufende, St. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 241. W. Helbig auf einem Sarkophag gelagert, aus Corneto. Bull. S. 76 Not. d. scav. 1 S. 5. S. Trivier jugendliche, St. aus Aptéra in Kreta. Gaz. arch. 2 S. 36. Vgl. Rev. arch. 32 S. 213. Frau mit Kranz zwischen Epheuzweigen, R. aus Bologna. Not. d. scav. 1 S. 8. F. v. Duhn ein oder mehrere Kinder haltend, aus Capua. Bull. S. 180. 181. Rev. arch. 32 S. 112. Alte mit einem Lamm, vom Esquilin. Bull. Mun. 3 S. 242. Weibliche Köpfe, in Rom. Bull. Mun. 3 S. 244. No. 5. 6. S. 245 No. 9.

Th. Schreiber Colossalkopf eines Jünglings, Samml. Torlonia. Arch. Zeit. 34 S. 120. L. Maxe-Werly

mit Amulet, St. aus Ronchers. Rev. arch. 31 S. 404. Jugendlicher Kopf, in Rom. Bull. Mun. 3 S. 244. W. Helbig Knabe, auf einem Sarkophag aus Corneto. Bull. S. 77. E. Stevenson sitzender, St. gef. an der Via Latina. Bull. S. 203. L. Maxe-Werly mit Vase und Früchten, St. aus Ronchers. Rev. arch. 31 S. 404. Kopf eines Kindes, in Smyrna. Rev. arch. 32 S. 291. St. aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 58.

Aethiopierin, B. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 245. Köpfe von Barbaren. Bull. Mun. 3 S. 245 No. 10 u. 11. Egyptischer Kopf, in Rom. Bull. Mun. 3 S. 245.

Hirsch von zwei Löwen zerrissen, R. aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 19. Kuh, St. in Rom. Bull. 3 S. 243. F. v. Duhn Sphinx, aus Capua. Bull. S. 180. Die Wölfin mit den Zwillingen, R. aus Nimes. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 266.

Burg mit Thurm und Zinnen, R. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 247. A. Mau Carricatur des Forum von Pompeji, R. aus Pompeji. Bull. S. 151.

2. Werke aus Bronze und andern Metallen.

B. Stark drei Metallmedaillons rheinischen Fundorts. Bonner Jahrb. 58 S. 1.

L. Revon *bustes de bronze découverts près d'Annecy.* Gaz. arch. 1 S. 114.

U. Köhler Bronzestatuette aus Chalkis. Mitth. aus Athen 1 S. 97.

H. Brunn archaischer Bronzekopf im Berliner Museum. Arch. Zeit. 34 S. 20. Archaische Bronzen aus Palestrina. Not. d. scav. 1 S. 23.

Fr. W. Unger zur Geschichte der Schlangensäule in Constantinopel. Gött. Nachr. S. 397.

Bronzefabrication in Florenz. Acad. 9 S. 319.

Zeus mit dem Blitz, aus Pompeji. Giorn. d. sc. 3 S. 170. C. Bursian Bilder des Z., gef. im Cant. Wallis. Schweiz. Anz. 1875 S. 575. Doch vgl. S. 634.

E. C. Martin Daussigny *tête de Junon Reine du musée de Lyon.* Gaz. arch. 2 S. 1.

Demeter in einer Muschel schlafend, R. aus Pompeji. Giorn. d. scav. 3 S. 171.

Apollo, St. aus Pompeji. Giorn. d. scav. 3 S. 174.

Artemis mit dem Bogen, in Rom. Bull. Mun. 3 S. 252. A. Héron de Villefosse *Diana Maurorum*, aus Djebel-Chechar. Rev. arch. 31 S. 129. S. Trivier *D. chasseresse, de Lyon.* Gaz. arch. 2 S. 41.

E. Hübner Mars, gef. bei Marren. Bonner Jahrb. 57 S. 66. 67. Ber. d. Oldenb. Landesver. f. Alterth. S. 19. 20.

E. de Chanot *Vénus de la collection de Luynes.* Gaz. arch. 1 S. 127. Aphrodite und Eros, R. eines Spiegels in London. Arch. Zeit. 34 S. 40. Gruppe von einem Candelaber aus Bologna. Not. d. scav. 1 S. 52. Mit zwei Eroten, Spiegelhalter aus Attika, in London. Gaz. arch. 2 S. 40.

A. Héron de Villefosse *Mercure d'Annecy.* Gaz. arch. 2 S. 55. E. de Chanot *M.-Auguste*, aus Rennes. Gaz. arch. 1 S. 135.

Dionysos und Ariadne, R. einer Vase, in London. Arch. Zeit. 34 S. 40. Faun, im Brit. Mus. Acad. 10 S. 437. W. Helbig Silen. Bull. S. 34.

E. C. Martin-Daussigny *Victoire du Musée de Lyon.* Gaz. arch. 2 S. 112.

Laren, aus Pompeji. Giorn. d. sc. 3 S. 172. In Rom. Bull. Mun. 3 S. 252. K. Dilthey eine gallisch-römische Gottheit. Schweiz. Anz. 1875 S. 634. E. Galy *divinité Panthée trouvée dans l'Isle, à Périgueux.* Périgueux, 8. Orientalische Figuren, aus Palestrina. Not. d. scav. 1 S. 42. A. Mau egyptische Gottheiten, aus Pompeji. Bull. S. 47. Giorn. d. sc. 3 S. 172. J. de Witte *Adonis, de Cypre.* Gaz. arch. 2 S. 50. G. Körte Griff eines Gefässes aus Montefiascone. Bull. S. 221. Harpokrates, St. aus Pompeji. Giorn. d. sc. 3 S. 172. Hermaphrodit, in Rom. Bull. Mun. 3 S. 252.

E. de Chanot Herakles, aus Rennes. Gaz. arch. 1 S. 133. G. Körte jugendlich, in Viterbo. Bull. S. 253. In Perugia. ebd. A. Klügmann Amazonenkämpfe, R. aus Berlin. Arch. Zeit. 34 S. 8.

W. Helbig Titus (?). Bull. S. 84.

A. Mau Herme eines Pompejaners. Bull. S. 150.

Kampfscenen, aus Palestrina. Not. d. scav. 1 S. 41.

W. Helbig laufende Figuren, aus Praeneste. Bull. S. 130. Sitzende männliche Figur, R. einer Bleitessera. Not. d. scav. 1 S. 38. Alter, aus Pompeji. Giorn. d. sc. 3 S. 172. 176.

W. Helbig Negerkopf, aus Armento. Bull. S. 39. Pygmaen, aus Narbonne. Gaz. arch. 2 S. 57.

W. Helbig weibliche Figur, aus Gabii. Bull. S. 33. G. Körte Griff eines Gefässes aus Montefiascone. Bull. S. 214. Tänzerin, geflügelt. Griff einer Patera aus Montefiascone. Bull. S. 212. Weiblicher Kopf, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 6.

G. Körte Thierfiguren, R. eines Eimers aus Montefiascone Bull. S. 211. Affe mit einer tragischen Maske, in Viterbo. Bull. S. 253. Delphin, aus Neuss. Bonner Jahrb. 57 S. 226. W. Helbig Gorgone zwischen Delphinen. Bull. S. 34. G. Körte Fuchs und Hahn, auf einem Candelaber aus Montefiascone. Bull. S. 214. Aus Viterbo. Not. d. scav. 1 S. 54. E. Hübner Greifenkopf, gef. bei Marren. Bonner Jahrb. 57 S. 68. Löwenkopf, gef. bei Marren. Bonner Jahrb. 57 S. 69. Goldschmuck mit Löwen, Sphinxen und Sirenen verziert, aus Palestrina. Not. d. scav. 1 S. 22. Bull. S. 121. Phallus als Vierfüssler, aus Pompeji. Giorn. d. sc. 3 S. 167.

Landschaftliches, Kampf mit Wilden, R. einer Goldschale aus Palestrina. Not. d. scav. 1 S. 40. Bull. S. 126.

3. Terracotten.

G. Treu griechische Thongefässe in Statuetten- und Büstenform. Berlin, 4 (Winckelmannspr.).

H. Houssaye *deux figurines de la nécropole de Tanagra.* Gaz. arch. 2 S. 71.

Zeus mit Adler, auf einer Lampe. Not. d. scav. 1 S. 38. Z., Hera und Athena zwischen den Dioskuren, auf einer Lampe. Not. d. scav. 1 S. 38. Bull. Mun. 3 S. 256 No. 16. 17. Fr. Lenormant Ganymed, aus Thespiae. Gaz. arch. 1 S. 89.

L. Fivel *Apollon Citharède*, aus Genf. Gaz. arch. 2 S. 92.

Homolle Artemis, auf einer Lampe. Rev. arch. 31 S. 377.

Hephaistos, aus Neuss. Bonner Jahrb. 57 S. 225.

L. Stephani Aphrodite. Compte rendu 1873 S. 43. Aus Megara. Gaz. arch. 2 S. 46. Fr. Lenormant aus Theben. Gaz. arch. 1 S. 91. L. Stephani Anadyomene. Compte rendu 1873 S. 6.

G. Körte Dionysos, R. eines Kraters aus Montefiascone. Bull. S. 218. L. Stephani Compte rendu 1873 S. 24. Zwischen zwei Panthern, R. aus Bocchignano. Not. d. scav. 1 S. 9. E Hübner Satyr auf einem Weinschlauche, in Boulaq. Arch. Zeit. 34 S. 42. A. Mau Silen, Vase in Viterbo. Bull. S. 252. Pan dem Priapus opfernd, auf einer Lampe. Not. d. scav. 1 S. 40.

Eros mit Pan ringend, R. aus Atri. Not. d. scav. 1. S. 26. E. mit Lyra auf einem Delphin, auf einer Lampe. Not. d. scav. 1 S. 38.

Muse, Lampe in Rom. Bull. 3 S. 256. L. Fivel Erato, zu Genf. Gaz. arch. 2 S. 91.

Nereide, R. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 255 No. 10. 11.

L. Fivel *Perséphoné cueillant les fleurs, de la Cyrénaïque.* Gaz. arch 2 S. 22. Sirene, R. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 255. Gorgone, R. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 255.

L. Stephani Moira. Compte rendu 1873 S. 23.

Fr. Lenormant Harmonia (?), aus Böotien. Gaz. arch. 2 S. 68.

Aiolos (oder Hylas?) in Boulaq. Acad. 9 S. 123. Doch vgl. Arch. Zeit. 34 S. 42.

Serapis, Lampe in Rom. Bull. 3 S. 256. S. u. Isis, in Rom. Bull. Mun. 3 S. 255 No. 6. 7.

G. Körte Herakles, Lampe aus Montefiascone. Bull. S. 218. Homolle H. mit der Hirschkuh, auf einer Lampe. Rev. arch. 31 S. 378. G. Körte Amazonenkampf, R. eines Kraters aus Montefiascone. Bull. S. 217. E. de Chanot *Dia Hébé*, aus Megara. Gaz. arch. 2 S. 46.

A. Klügmann *patera con rilievi rappresentanti avventure di Ulisse.* Ann. 47 S. 289.

J. de Witte *fragments de vases relatifs à Trajan.* Gaz. arch. 1 S. 93.

L. Stephani häusliches Mahl. Compte rendu 1873 S. 26.

Nilüberschwemmung, R. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 254.

G. Körte Gladiatoren, Lampe aus Montefiascone. Bull. S. 218. Hirten, Lampe in Rom. Bull. Mun. 3 S. 256. W. Helbig Komiker, aus Corneto. Bull. S. 14.

Greis zwischen zwei Skeletten, Lampe aus Athen. Rev. arch. 32 S. 295. W. Helbig knieender Mann mit Ziegenohren, aus Cervetri. Bull. S. 33. L. Stephani Jüngling auf eine Herme sich stützend. Compte rendu 1873 S. 18. Knabe mit einer Gans. Compte rendu 1873 S. 24. Mit einer Traube. Compte rendu 1873 S. 44.

G. Körte Mohrenköpfe, Vasen in Viterbo. Bull. S. 251. In Corneto. Bull. S. 252. L. Stephani Skythen Hasen jagend. Compte rendu 1873 S. 24.

Weibliche Figuren, Fragm. in Rom. Bull Mun. 3 S. 255 No. 4. 5. Liegend, aus Pompeji. Giorn. d. sc. 3 S. 172. G. Körte Kopf, Vase in Viterbo. Bull. S. 250. A. Mau Frau eine Schlange fütternd, aus Pompeji. Bull. S. 48. L. Stephani auf einer Henne reitend. Compte rendu 1873 S. 45. W. Helbig mit Blume, aus Cervetri. Bull. S. 33. L. Stephani Trigononspielerin. Compte rendu 1873 S. 17. Hierodulen, R. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 254. F. v. Duhn Mädchen einen Eros küssend, aus Capua. Bull. S. 189. A. S. Murray *les joueuses d'osselets.* Gaz. arch. 2 S. 95. L. Stephani Gelenkpuppen. Compte rendu 1873 S. 38.

Elephant einen Mann mit dem Rüssel hebend, auf einer Lampe. Not. d. scav. 1 S. 38. Hahn, auf einer Lampe. Not. d. scav. 1 S. 38. Aus Montefiascone. Bull. S. 219.

4. Werke aus Elfenbein, Bernstein und Korallen.

J. O. Westwood *a descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum.* London, 8.

Verschiedene Figuren, R. aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 7.

Apollo mit der Lyra, R. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 250.

Athena mit einem Jüngling, R. aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 7.

Dionysos und Genossen, R. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 250. E. v. Sacken Liber und Libera, Elfenbeinrel. in Wien. Mitth. d. Centr. 2 S. 45. M. Guardabassi Faun, Koralle. Bull. S. 96. E. v. Sacken bacchische Scene auf einem Elfenbeinrel. in Wien. Mitth. d. Centr. 2 S. 46.

M. Guardabassi Triton und Nereide, Koralle. Bull. S. 93.

Genius, R. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 250.

W. Helbig trinkende Männer und Frauen, R. einer Schwertscheide, aus Palestrina. Bull. S. 124.

Knaben (*putti*), R. aus Pompeji. Giorn. d. sc. 3 S. 167.

M. Guardabassi Mädchen, aus Bernstein. Bull. S. 97.

Egyptisches Schiff mit Mannschaft, aus Palestrina. Not. d. scav. 1 S. 41.

5. Gemmen und Glasflüsse.

E. aus'm Weerth u. Fr. Wieseler römische Gläser, gef. in Hohen-Sülzen. Bonner Jahrb. 59 S. 64.

A. Mau Athena, aus Pompeji. Bull. S. 48. Giorn. d. sc. 3 S. 172.

Hermes, in Rom. Bull. Mun. 3 S. 249.

Faun, auf einem Ringe, in Petronell. Mitth. d. Centr. 2 S. X.

Eros mit Blitz, aus Solunto. Arch. stor. sic. 1 S. 43. Einen Pfeil haltend, in Rom. Bull. Mun. 3 S. 249. Auf einer Gans reitend, Glasvase in London. Arch. Zeit. 34 S. 40. Mit einem Hunde, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 19.

Herakles mit dem nemeischen Löwen. Not. d. scav. 1 S. 21. A. Klügmann Amazonenkampf, aus Berlin. Arch. Zeit. 34 S. 10.

Theseus, in Rom. Bull. Mun. 3 S. 249.

Fr. Lenormant Achill in Skyros, R. in S. Maurice en Valais. Gaz. arch. 1 S. 102. 135.

J. de Witte *note sur un camée antique* (*Octavia?*). Comptes rend. 3 S. 352. Gaz. arch. 1 S. 121. Weibliches Porträt, in Rom. Bull. Mun. 3 S. 250.

Jüngling zwischen Pferden, aus Orvieto. Not. d. scav. 1 S. 36.

Hahn leierspielend, aus Ruvo. Not. d. scav. 1 S. 31. Pferde, Hunde, in Rom. Bull. Mun. 3 S. 249 No. 4. 5. 6. W. Helbig Seepferd, aus Corneto. Bull. S. 79.

b. Werke der zeichnenden Künste.

1. Wandgemälde.

NB. Die Gemälde aus Pompeji sind ohne Bezeichnung der Herkunft angeführt. Die Anordnung nach Helbig.

Biechy *la peinture chez les Romains et les Egyptiens.* Limoges 1875, 12.

L. Richer Pompeji, Wandmalereien und Ornamente. Berlin, fol. P. Palmeri *ricerche chimiche sopra 12 colori solidi trovati a Pompei.* Giorn. d. sc. 3 S. 159. A. Trendelenburg die Gegenstücke in der campanischen Wandmalerei. Arch. Zeit. 34 S. 1. 79.

T. Schreiber *due pitture del Palatino.* Ann. 47 S. 210.

A. Mau Larenbild. Bull. S. 246. Genien, aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 55.

Zeus und Aphrodite. Giorn. d. sc. 3 S. 145. Danae mit Perseus. Not. d. scav. 1 S. 13. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 268. Raub der Europa. Giorn. d. sc. 3 S. 146. Leda mit dem Schwan, aus Bocchignano. Not. d. scav. 1 S. 9.

A. Mau Poseidon. Bull. S. 28. Auf einem Tritonen reitend. Giorn. d. sc. 3 S. 146.

Artemis im Bad. Not. d. scav. 1 S. 14.

A. Mau Aphrodite fischend. Bull. S. 49. Giorn d. sc. 3 S. 146. A. Mau A. und Ares. Bull. S. 229. 230. Giorn. d. sc. 3 S. 152. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 268. Not. d. scav. 1 S. 13. C. Dilthey *Marte e Venere.* Ann. 47 S. 15.

A. Mau Hermes und Dionysos. Bull. S. 49. Giorn. d. sc. 3 S. 146.

A. Mau Dionysos. Bull. S. 229. Sitzend, mit Panther. Not. d. scav. 1 S. 15. E. de Chanot jugendlicher. Gaz. arch. 2 S. 18. A. Mau D. mit einer Frau. Bull. S. 20. D. und Seilenos. Giorn. d. sc. 3 S. 152. A. Mau Satyr. Bull. S. 27. 231. Satyrknaben mit Trauben. Bull. S. 50. Giorn. d. sc. 3 S. 146. Faun zwischen Vögeln, aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 42. A. Mau Satyr und Bacchantin, Büsten. Bull. S. 165 No. 7. 10. S. 166 No. 11. Giorn. d. sc. 3 S. 152. Not. d. scav. 1 S. 13. S. eine B. tragend. Not. d. scav. 1 S. 13. A. Mau Bacchantin. Bull. S. 27. 229. Köpfe von B., aus Bocchignano. Not. d. scav. 1 S. 9. A. Mau *Satiressa ed Arianna* (?), Büsten. Bull. S. 241. B. mit Eros. Bull. S. 165. 242. Giorn. d. sc. 3 S. 152.

A. Mau Eroten. Bull. S. 26. 27. 28. 50. 229. Mit Pan ringend. Not. d. sc. 1 S. 14. Bull. S. 29. Mit einem *pedum.* Bull. S. 166.

A. Mau Muse. Bull. S. 229.

— Nike. Bull. S. 28 No. 17. 23.

— Nereiden. Bull. S. 28. Giorn. d. sc. 3 S. 145. Polyphemos Botschaft empfangend. Giorn. d. sc. 3 S. 147. Bull. S. 50.

— egyptische Figuren. Bull. S. 21. 53.

Admetos und Alkestis. Not. d. scav. 1 S. 13.

A. Mau Medusa. Bull. S. 228.

Theseus verlässt Ariadne. Giorn. d. sc. 3 S. 153. Not. d. scav. 1 S. 13. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 268. Bull. S. 223.

Dasti Krieger und Amazonen, auf einem Sarkophag aus Corneto. Bull. S. 72.

A. Mau Paris und Parisurtheil. Bull. S. 20. 27. 226. Not. d. scav. 1 S. 14. Giorn. d. sc. 3 S. 153. A. Mau Helena, Büste. Bull. S. 243. Achilles in Skyros. Not. d. sc. 1 S. 13. A. Mau Iphigeneia in Tauris. Bull. S. 165. Giorn. d. sc. 3 S. 150. A. Mau Hectors Leichnam. Bull. S. 165. A. Mau *Laocoonte ed i suoi figli.* Ann. 47 S. 273. Bull. S. 63. Vgl. Berl. Gymn. Zeitschr. 30 Jahresber. S. 208. Giorn. d. sc. 3 S. 147. K. Wörmann die antiken Odysseelandschaften. München 1875, fol. [Berl. Gymn. Zeitschr. 30 Jahresber. S. 207. Jen. Lit.-S. 440. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 353]. A. Mau Odysseus bei Polyphemos. Bull. S. 53. O. und Penelope. Giorn. d. sc. 3 S. 150. Bull. S. 163.

A. Mau Narkissos. Bull. S. 26. 100. 230. Giorn. d. sc. S. 145. 152.

— Hermaphrodit. Bull. S. 229. In Gegenwart des Zeus sich schmückend. Bull. S. 25.

— Orpheus. Bull. S. 20. A. Sogliano Homer und die Fischer. Bull. S. 30. Not. d. scav. 1 S. 14. Tragischer Dichter. Bull. S. 28.

Aeneas flieht vor Polyphemos. Giorn. d. sc. 3 S. 149. Vgl. Bull. S. 53. E. Brizio *pitture e sepolcri scoperti sull' Esquilino* (Scenen aus Roms Vorzeit). Rom, fol. Bull. S. 6. Dagegen C. Robert ebd. S. 7. Arch. Zeit. 34 S. 43. Arch. stor. art. arch. 1 S. 55. 122. Lützows Kunstchron. 11 S. 249. Acad. 9 S. 17. Bull. Mun. 3 S. 272.

A. Mau unerklärte mythologische Scene. Bull. S. 21.

Symplegma. Giorn. d. sc. 3 S. 152.

A. Mau *scena di convito.* Bull. S. 164. Giorn. d. sc. 3 S. 147.

— Familienscene. Bull. S. 51. 228.

— sitzende Figur. Bull. S. 27. 166. mit Pedum. Bull. S. 102. Mann schreitend. Bull. S. 101.

— Theaterscene. Bull. S. 163. 164. Giorn. d. sc. 3 S. 150. Masken. Bull. S. 227.

Opfer. Not. d. scav. 1 S. 15.

Römische Gerichtsscenen, vom Esquilin. Bull. Mun. 3 S. 239.

A. Mau Pugillator. Bull. S. 101. Ringer. Bull. S. 101.

— weibliche Bildnisse. Bull. S. 26. 167. 231. Giorn. d. sc. 3 S. 153. sitzende Frau. Bull. S. 28.

A. Mau Landschaften. Bull. S. 20. 21. Not. d. scav. 1 S. 15. Schiffskampf. Bull. S. 232.

— Löwen. Bull. S. 228. A. Sogliano Bock, einen Weinstock benagend. Bull. S. 32. Not. d. scav. 1 S. 14. A. Mau Sphinxe, Centauren und Greifen. Bull. S. 227. Thierstück. Bull. S. 231. Phantastische Thiere, theilweise mit menschlichen Formen. Not. d. scav. 1 S. 13.

— fliegende Frauengestalten. Bull. S. 227. Geflügelte Frau mit einem Helm. Bull. S. 28. Mit Trinkgeräthen. Bull. S. 28. Frau mit Lanze. Bull. S. 101.

2. Vasengemälde.

W. Fröhner *anatomie des vases antiques.* Paris, 8. Ch. Blanc *du décor des vases.* Gaz. d. b. a. 13 S. 409. 632. 14 S. 66.

H. Heydemann *tazza di Oltos ed Euxitheos nel museo di Corneto.* Ann. 47 S. 254. L. Urlichs der Vasen-

maler Brygos und die Rulandsche Münzsammlung. Würzburg, 4. Vasenmaler und Vasenmalerin bei der Arbeit, aus Ruvo. Not. d. scav. 1 S. 29. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 267.

L. Urlichs die Vasenmalerei in Rom vor Caesars Dictatur. Würzburg, 8.

H. Heydemann die Vasensammlung des Museo Nazionale zu Neapel. Berlin 1872, 8. [Rev. arch. 31 S. 301].

A. Flasch die Polychromie der griechischen Vasenbilder. Würzburg 1875, 8. [Neue Jahrb. 113 S. 337]. Vgl. ebd. S. 645.

P. Nicard *vases laziali ou preistorici.* Rev. arch. 31 S. 337.

Vasenfund zu Athen. Rev. arch. 32 S. 183.

F. Ravaisson *notice sur une amphore peinte du Musée du Louvre, représentant le combat des Dieux et des Géants.* Paris, 4. (aus den Mon. grecs de l'Ass. p. l'enc. d. ét. gr. No. 4). Comptes rend. 4 S. 34. [Jen. Lit. S. 493].

H. Brunn die Petersburger Poseidonvase. Münchener Sitzungsber. I S. 477. Acad. 10 S. 392. J. de Witte *sur un vase dont les peintures et les reliefs représentent la dispute d'Athéné et de Posidon.* Comptes rend. 4 S. 80. W. Helbig P. und Hermes zwischen Jünglingen, aus Corneto. Bull. S. 170. P. und Amymone, aus Capua. Not. d. scav. 1 S. 13.

M. Fränkel Mann vor Athena stehend, in Berlin. Arch. Zeit. 34 S. 125.

Dionysos zwischen Bacchantinnen, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 40. Aus Ruvo. Not. d. sc. 1 S. 30 Satyrn und Bacchantinnen, aus Corneto. Not. d. sc. 1 S. 39. G. Körte bacchische Figuren, aus Montefiascone. Bull. S. 215 No. 1. 2. L. Stephani bacchische Gruppe. Compte rendu 1873 S. 246.

A. Furtwängler Eros in der Vasenmalerei. München 1874, 8. [Jen. Lit. S. 15].

G. Kieseritzky Nike in der Vasenmalerei. I. Dorpat, 8. (Dissert.) P. Knapp N. Epheben verfolgend. Arch. Zeit. 34 S. 124.

G. Perrot Boreas. (Mon. grecs Livr. 3.) [Jen. Lit. S. 492].

W. Helbig Eos und Kephalos, aus Corneto. Bull. S. 206.

Charon, gef. in Athen. *Πρακτ.* S. 20.

A. Klügmann Herakles von Cheiron erzogen, in München. Arch. Zeit. 34 S. 199. H. zwischen zwei Frauen, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 20. Arbeiten des H., aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 39. Der erymanthische Eber, aus Corneto. Not. d. sc. 1 S. 6. J. de Witte *la biche cérynite.* Gaz. arch. 2 S. 25. *Les oiseaux de Stymphale.* Gaz. arch. 2 S. 8. L. Stephani H. bei Pholos. Compte rend. 1873 S. 90. Im Centaurenkampf, in St. Petersburg. Compte rend. 1873 S. 73. J. de Witte *H. et Acheloüs,* in London. Gaz. arch. 1 S. 84.

J. de Witte *Persée et les Gorgones.* Gaz. arch. 1 S. 113.

W. Helbig Geburt des Erichthonios, aus Corneto. Bull. S. 205. Not. d. scav. 1 S. 39.

— *Thésée et le Minotaure,* aus London. Gaz. arch. 1 S. 86. Amazonenkampf, in Athen. *Πρακτ.* S. 21. aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 20.

H. Heydemann Niobe und die Niobiden auf griechischen Vasenbildern. Ber. d. sächs. Ges. 1875 S. 205.

E. de Chanot Sphinx einen Thebaner zerfleischend, aus Athen. Gaz. arch. 2 S. 77.

Pelops als Freier der Hippodameia, aus Ruvo. Not. d. scav. 1 S. 31.

Parisurtheil, in Athen. *Πρακτ.* S. 21. Scenen der Iliupersis, aus Ruvo. Not. d. scav. 1 S. 31. G. Körte Kirkevasen. Arch. Zeit. 34 S. 189. B. Stark Vase auf Stift Neuburg bei Heidelberg. Arch. Zeit. 34 S. 191. W. Helbig Odysseus die Freier tödtend, aus Corneto. Bull. S. 206. Not. d. scav. 1 S. 39.

L. Stephani Krieger libirend. Compte rendu 1873 S. 111. Einen Bogen spannend, aus Cypern, in London. Arch. Zeit. 34 S. 39. Kampf zwischen Reitern und andern Kriegern. Not. d. sc. 1 S. 20. Krieger einen Todten tragend, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 6. H. Brunn „Kielholen", in Athen. Arch. Zeit. 34 S. 126. G. Körte Männer mit einem Pferd und Stier, aus Montefiascone. Bull. S. 216 No. 3. 4.

W. Helbig Mantelfigur, einheimische rohe Arbeit, aus Corneto. Bull. S. 79. Jünglinge, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 6. J. und Mädchen, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 20. A. Mau Astragalenspieler, in Viterbo. Bull. S. 252. L. Stephani Knabe mit Hündchen. Compte rendu 1873 S. 52. Symplegma. Not. d. scav. 1 S. 20. 54.

J. Sanfilippo *breve illustrazione di un vaso cinerario imerese.* (Toilettenscene.) Termini Imerese 1875, 8. [Arch. stor. sic. 1 S. 42]. Aus Ruvo. Not. d. scav. 1 S. 31. L. Stephani badende Frau. Compte rendu 1873 S. 53.

Löwe und Stier, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 38. Tiger und Sphinx, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 38.

3. Mosaiken.

Amphitrite mit andern Seewesen, gef. bei Lorca (Murcia). Rev. histórica 3 S. 159.

Medusenkopf zwischen 2 Genien, von der Via Latina. Arch. stor. art. arch. 1 S. 275. Bull. S. 201.

Jahreszeit, vom Esquilin. Bull. Mun. 3 S. 240.

R. Engelmann Bellerophon mit Solymern kämpfend, in Kopenhagen. Arch. Zeit. 34 S. 42.

R. Weil Achilleus in Skyros, in Sparta. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 175.

M. Guardabassi Orpheus, aus Perugia. Bull. S. 235.

Mosaik in Lyon (Wagenrennen). Rev. arch. 32 S. 54.

Barke mit Fischern, in Rom. Bull. Mun. 3 S. 240.

Mann mit einer Ziege, aus Herculanum. Not. d. scav. 1 S. 26.

Aus'm Weerth Panther, gef. in Besseringen. Bonner Jahrb. 58 S. 203. Bären, in Trier. Bonner Jahrb. 57 S. 228. Hund, aus Pompeji. Giorn. d. sc. 3 S. 169.

Zwei Phallen neben dem Begrüssungswort Salve, in Pompeji. Giorn. d. sc. 3 S. 171.

Guirlande und Füllhorn, aus Herculanum. Not. d. scav. 1 S. 26.

R. Engelmann gefälschte Mosaiken. Arch. Zeit. 34 S. 42.

4. Graffiti.

A. S. Murray *notes on the Castellani collection.* Acad. 9 S. 107 (etruskische Spiegel).

A. Dumont *miroir trouvé dans l'île de Crète.* Comptes rend. 4 S. 142. Gaz. arch. 2 S. 107.

J. de Witte *l'enlèvement de Ganymède, trouvé à Corinthe.* Gaz. arch. 2 S. 69.

W. Helbig *Minerva alata*, aus Corneto. Bull. S. 168.

Hermes bringt einer Frau Botschaft von Zeus, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 6.

Aphrodite mit Eroten, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 7.

Eros mit Schöpfgefäss, in London. Arch. Zeit. 34 S. 40.

Victoria mit dem Schild, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 40.

A. S. Murray Perseus bei den Gräen, mit der Medusa. Acad. 9 S. 107.

Tyndareus und Leda, aus Orvieto. Not. d. scav. 1 S. 53. Dioskuren, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 40. G. Körte Hektor und Achilleus, Sp. aus Montefiascone. Bull. S. 222.

Fr. Lenormant *disque de bronze du Musée Britannique* (Athleten). Gaz. arch. 1 S. 131.

G. Körte Frau mit einem Schwan, aus Montefiascone. Bull. S. 214.

c. Geräthe.

Altar mit Opfergeräthschaften, aus Silber, gef. in Pompeji. Acad. 9 S. 19.

W. Helbig Thymiaterion mit figürlichem Schmuck, aus Corneto. Bull. S. 79.

G. Körte Candelaber mit Thiergruppen verziert, aus Corneto. Bull. S. 213. Weibliche Figur als Fuss eines C., aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 21. C. vielfach verziert, vom Esquilin. Bull. Mun. 3 S. 248. 249.

W. Helbig Schlange als Brunnenmündung. Bull. S. 33. Wolfskopf als Wasserspeier, in Rom. Bull. Mun. 3 S. 255. Kaninchen, in Pompeji. Giorn. d. sc. 3 S. 170.

A. Mau Vase zwischen Phallen, Hausschild in Pompeji. Bull. S. 48.

A. Quiquerez *clef du premier âge du fer.* Schweiz. Anz. 1875 S. 595.

W. Helbig Rasirmesser. Vgl. Th. Benfey Rasirmesser in indogermanischer Zeit. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 96. Vgl. Beil. No. 117.

Waffen und Geräthe, aus Palestrina. Not. d. scav. 1 S. 21. F. Keller rätischer Helm. Schweiz. Anz. 1875 S. 686. Th. Bergk Inschriften römischer Schleudergeschosse. Leipzig, 8. Bonner Jahrb. 55 u. 56 S. 1. Acad. 10 S. 299. Grenzboten III S. 323. G. Zangemeister Monatsber. 1875 S. 465. 1876 S. 64. E. Desjardins *les salutations impériales d'Antoine et les balles de fronde d'Ascoli.* Comptes rend. 4 S. 168. Vgl. Comptes rend. 3 S. 309. Gallischer Wagen, gef. bei St. Quentin. Rev. histórica 3 S. 29. J. Freudenberg zwei Steindenkmäler mit Darstellungen von *phalerae* aus Bonn. Bonner Jahrb. 55 u. 56 S. 177. P. Charles Robert *le boutoir romain.* Rev. arch. 32 S. 17.

Plume métallique et encrier du Musée de Liége. Bull. liég. 12 S. 186. W. Helbig antike Schreibtafeln. Bull. S. 84. Vgl S. 114.

E. C. Martin-Daussigny *foculus de bronze du Musée de Lyon.* Gaz. arch. 2 S. 52. W. Helbig Dreifuss, mit Figuren verziert, aus Palestrina. Bull. S. 125. Not. d. scav. 1 S. 23. Gef. in Dürkheim. Acad. 9 S. 42. K. Dilthey Bronzehenkel von Martigny. Schweiz. Anz. S. 670. A. Mau Kochtopf, Gemälde aus Pompeji. Bull. S. 246. E. de Chanot *oenochoé de bronze.* Gaz. arch. 1 S. 88. Dasti weiblicher Kopf als Gefäss, aus Corneto. Bull. S. 73. Vase des Pontios, gef. auf dem Esquilin. Bull. Mun. 3 S. 246. Fr. Lenormant Rhyton in einen Thierkopf ausgehend. Gaz. arch. 2 S. 106.

W. Helbig Schmucksachen, Schilde u. a., aus Palestrina. Bull. S. 121. 124. Aus Rom. Bull. Mun. 3 S. 251, I u. II. G. Körte aus Viterbo. Bull. S. 253. Halsband aus angehängten Urnen gebildet, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 6. L. Stephani Schlangenarmband. Compte rendu 1873 S. 53. Ring, in Pantherköpfe auslaufend, aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 6.

Musikalisches Instrument, aus Pompeji. Not. d. scav. 1 S. 13. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 268. M. Fränkel Weihgeschenke an Artemis Limnatis und Kora (Kymbala). Arch. Zeit. 34 S. 28. E. aus'm Weerth Schallgeräth. Bonner Jahrb. 57 S. 229. L. Bruzza *intorno ad un campanellino d'oro trovato sull' Esquilino ed all' uso del suono per respingere il fascino.* Ann. 47 S. 50.

L. Stephani Köcher als Spielzeug. Compte rendu 1873 S. 54. Gelenkpuppen. ebd. S. 38.

Koenen Ausgussröhren römischer Weinschläuche. Bonner Jahrb. 57 S. 193.

Eigenthümliches Geräth aus Corneto. Not. d. scav. 1 S. 21. Grangier räthselhaftes Bronzegeräth, aus Neuenburg. Schweiz. Anz. 1875 S. 571.

W. Helbig Stuccoform, aus Bronze. Bull. S. 33.

d. Numismatik.

1. Allgemeines.

R. Weil Jahresbericht über die antike Numismatik. Bursians Jahresber. 1 S. 231.

J. Serra y Pausas *apuntes y noticias para una historia de las artes graficas.* Rev. histórica 3 S. 142.

F. v. Vleuten kleine Beiträge zur Numismatik. Bonner Jahrb. 57 S. 85. 58 S. 161.

J. J. Merlo Numismatisches. Bonner Jahrb. 55 u. 56 S. 228.

Münzen aus Glas. Acad. 9 S. 123.

J. de Dios Aguado *reglas para conocer y distinguir las medallas y monedas falsas de las verdaderas antiguas.* Rev. histórica 2 S. 84.

2. Deutschland.

F. v. Vleuten Münzfund in Bertrich. Bonner Jahrb. 58 S. 159.

Bonn. Bonner Jahrb. 57 S. 209. 58 S. 155.

Geldern. Bonner Jahrb. 55 u. 56 S. 252.

3. Belgien.

Monnaie gauloise trouvée à Avennes. Bull. liég. 22 S. 229.

4. England.

Römische Münzen, gef. zu Newcastle-on-Tyne. Acad. 10 S. 460.

5. Frankreich.

Maxe-Werly *sur la numismatique gauloise.* Mém. de la Soc. d'Agr. de la Marne 1874-75 S. 109.

E. Hucher *trésor de la Blanchardière* (Sarthe). Le Mans, 8.

Münzfund von Écouis. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 261. Rev. arch. 31 S. 436. 32 S. 53.

Münzfund zu La Haye-du-Puits. Rev. arch. 31 S. 292.

Th. Bergk Münzen von Lyon. Bonner Jahrb. 57 S. 234.

Laugier *notice sur quelques monnaies et médailles acquises par le Musée numismatique de Marseille de 1870 à 1874.* Marseille 1875, 8.

Trouvaille de monnaies d'or romaines au Lycée Corneille, à Paris. Rev. num. 15 S. 322.

Münzfund von Saint-Symphorien. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 265.

6. Griechenland.

A. v. Sallet zur griechischen Numismatik. Zeitschr. f. Num. 3 S. 240. P. Lambros unedirte Münzen. Zeitschr. f. Num. 3 S. 216. Fr. Kenner Inedita. Num. Zeitschr. 8 S. 1.

Nouvelle monnaie d'or d'Athènes. Rev. arch. 32 S. 281. Münzfund. Ἀθήν. 3 S. 691. R. Weil Münzfund vom Dipylon. Arch. Zeit. 34 S. 163. [Zeitschr. f. Num. 4 S. 227].

E. Curtius Studien zur Geschichte von Korinth. Hermes 10 S. 215 [Zeitschr. f. Num. 3 S. 408].

A. Postolacca über eine Münze von Pheneus in Arkadien. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 173.

7. Italien.

W. Deecke etruskische Forschungen. II. Das etruskische Münzwesen. Stuttgart, 8.

H. Cohen *guide de l'acheteur de médailles romaines et byzantines ou tableaux du prix des médailles romaines et byzantines dans tous les métaux.* Paris, 8.

Fr. Trau römische Inedita. Num. Zeitschr. 8 S. 23.

A. Grueber *Roman Medaillons in the British Museum. Edited by R. Stuart Poole.* London 1874, 8. [Gött. Anz. S. 641].

M. Bahrfeldt Stempelvertauschungen bei römischen Familienmünzen. Zeitschr. f. Num. 4 S. 27. Ueber Einstempelungen auf Silbermünzen der römischen Republik. Zeitschr. f. Num. 4 S. 238.

— ein Quadrans des Q. Maximus. Zeitschr. f. Num. 4 S. 279. A. v. Sallet die Münzen Caesars mit seinem Bildniss. Zeitschr. f. Num. 4 S. 125. Seians Name auf Münzen ausradirt. Zeitschr. f. Num. 3 S. 261. M. Bahrfeldt Contremarquen Vespasians auf römischen Familiendenaren. Zeitschr. f. Num. 3 S. 356. Vgl. ebd. 4 S. 279. H. C. Reichardt ein Aureus des Pescennius Niger. Num. Zeitschr. 8 S. 21. H. Ferrero *le quatrième congiaire des Philippes.* Zeitschr. f. Num. 3 S. 381. J. v. Kolb Antoniniane des Kaisers Aemilianus. Num. Zeitschr. 6 u. 7 S. 22. [Zeitschr. f. Num. 4 S. 214]. A. Salinas Medaillon des Valentinian. Arch. stor. sic. 1 S. 41.

A. v. Sallet Verfälschungen römischer Kupfermünzen. Zeitschr. f. Num. 3 S. 261.

Münzen gef. in Avigliana. Att. d. Soc. di Ant. di Torino 1 S. 29.

W. Helbig römische Münzen, gef. in Corneto. Bull. S. 14.

G. Körte Münzen gef. in Montefiascone. Bull. S. 219.

A. Mau *ripostiglio di Rignano.* Bull. S. 136.

Münzen gef. in Rom. Bull. Mun. 3 S. 253.

G. Mantovani *Sermide.* Bull. S. 133.

A. Fabretti *raccolta numismatica del R. Museo di antichità di Torino. Monete consolari.* Rom, 8. [Zeitschr. f. Num. 4 S. 285].

J. de Witte *Milon de Crotone.* Rev. num. 15 S. 181. *A Catalogue of the greek coins in the British Museum. Sicily.* London, 8. [Zeitschr. f. Num. 4 S. 280]. P. Gardner *Sicilian studies.* Num. Chron. 16 S. 1. [Jen. Lit. S. 420. Rev. arch. 32 S. 72]. Silbermünze von Himera mit einem Stern. Arch. stor. sic. 1 S. 43. A. v. Sallet Demeter mit Eichenkranz auf Münzen von Syrakus. Zeitschr. f. Num. 4 S. 198. Tetradrachmon von S. Arch. Zeit. 34 S. 202.

8. Oesterreich.

Münzen gef. in Deutsch-Altenburg. Mitth. d. Centr. Com. 2 S. 62.

Semlin. Acad. 9 S. 85. Augsb. Zeit. Beil. No. 7.

9. Türkei.

F. Bompois *observations d'un didrachme inédit de la ville de Ciérium de Thessalie.* Paris, 8. [Comptes rend. 4 S. 191]. J. Friedlaender falsche Münzen von Epirus mit dem Namen Alexander. Zeitschr. f. Num. 3 S. 404. A. v. Sallet der angebliche Eparch auf Silbermünzen von Abdera. Zeitschr. f. Num. 3 S. 405. J. Friedlaender römisch-macedonische Münzen. Zeitschr. f. Num. 3 S. 177. A. v. Sallet ein Goldstater der taurischen Chersonesus mit dem Beinamen βασιλεύουσα und einer Jahreszahl der Chersonesischen Aera. Zeitschr. f. Num. 4 S. 273. J. P. Six *de quelques monnaies de Chersonèse, Milet et Salybria.* Zeitschr. f. Num. 3 S. 375. A. v. Sallet zur Numismatik der Könige von Pontus und Bosporus. Zeitschrift f. Num. 4 S. 229. J. P. Six die Münzen von Abydos. Zeitschr. f. Num. 3 S. 237. A. v. Sallet Silbermünze von Issus in Cilicien. Zeitschr. f. Num. 4 S. 145. Θεὰ ἴλέα auf Münzen von Pessinus. Num. Chron. 16 S. 79. A. v. Sallet Kopf des Veidius Pollio auf Münzen von Tralles. Zeitschr. f. Num. 4 S. 198.

F. Lenormant *monnaies royales de la Lydie.* Paris, 8. [Zeitschr. f. Num. 4 S. 286]. Barclay V. Head *metrological notes on the ancient Electrum coins struck between the Lelantian Wars and the accession of Darius.* London 1875, 8. (aus Num. Chron. Bd. 15). [Jen. Lit. S. 268. Rev. arch. 32 S. 72]. J. Friedlaender Satrapenmünzen. Zeitschr. f. Num. 4 S. 266. Gr. v. Prokesch-Osten *les monnaies des Rois Parthes.* Paris 1874-1875. [Zeitschr. f. Num. 4 S. 289].

Fr. Kenner die Münzen von Axus Cretae. Num. Zeitschrift 8 S. 15.

A. v. Sallet Alexandriner der Plautilla. Zeitschr. f. Num. 4 S. 147. Feuardent *lettre à M. de Saulcy sur des monnaies frappées à Ascalon.* Rev. num. 15 S. 184. F. de Saulcy *numismatique de la Terre-Sainte.* Paris 1874, 4. [Lit. Centr. S. 569]. F. W. Madden *coins struck in Palestine commemorating the capture of Jerusalem.* Num.. Chron. 16 S. 45.

IV. VERMISCHTES.

a. Kunstgeschichte.

C. Bursian Bericht über die im Jahre 1873 erschienenen auf die Geschichte der griechisch-römischen Architektur und Plastik bezüglichen Schriften. Bursians Jahresber. 1 S. 1648.

Violet-le-Duc *histoire de l'habitation humaine depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours.* Paris 1875, 8. E. Meester de Ravestein *à propos de certaines classifications préhistoriques.* Brüssel 1875, 8. [Bonner Jahrb. 57 S. 152].

W. Helbig über egyptische und assyrische Kunstwerke in Italien. Bull. S. 114. 126. J. Geslin *études sur l'art chypriote.* Mus. arch. 1 S. 213. Sparschuh Kelten, Griechen, Germanen, vorhomerische Kunstdenkmäler. München 1877, 8.

W. Helbig *osservazioni sopra la provenienza della decorazione geometrica.* Ann. 47 S. 221. Vgl. Bull. S. 32. 104. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 352.

Unger über den Ursprung der Kenntniss und Bearbeitung des Erzes in Europa. Mitth. d. Gött. anthropol. Ver. 1 S. 1. G. de Mortillet *l'origine du bronze.* Paris, 8 (Aus der Rev. d'anthropol. 1875 n. 4). A. de Longpérier *les plus anciens bronzes du monde.* Comptes rend. 3 S. 341. H. Genthe etruskische Bronzen. Arch. f. Anthrop. 9 S. 181.

Fr. Lenormant *les antiquités de la Troade et l'histoire primitive des contrées grecques.* 1. partie. Paris, 4.

Wiener *sur l'ornement connu sous le nom de Grecque.* Comptes rend. 4 S. 50 (kommt auch in Südamerika vor).

A. Angeluzzi *gli ornamenti spiraliformi in Italia e specialmente nell' Apulia.* Turin, 8.

R. Neubauer zu den griechischen Künstlerinschriften. Arch. Zeit. 34 S. 67.

A. Martin *trois monuments des environs de Smyrne* (darunter die sog. Niobe). Rev. arch. 31 S. 322.

H. v. Rohden die Götterbilder des Dipoinos und Skyllis in Sikyon. Arch. Zeit. 34 S. 122.

Th. Bergk wann ist die Kunst die Bronze zu löthen erfunden? Bonner Jahrb. 57 S. 179. E. Curtius die Kunst des Glaukos. Arch. Zeit. 34 S. 37. A. Michaelis *Σιδήρου κόλλησις.* Aristonidas. Arch. Zeit. 34 S. 156.

Hand mit Hirschkalb (Statue des Kanachos?), in Smyrna. Rev. arch. 32 S. 291.

F. Furtwängler Werke des Pythagoras in Olympia. Neue Jahrb. 113 S. 508.

J. P. Mahaffy *Theseus or Hermes?* (über die kalbtragende Figur auf der Akropolis). Acad. 9 S. 12.

H. G. Lolling der Künstler Aristion. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 174.

W. Klein zur Composition der äginetischen Giebelgruppen. Arch. Zeit. 34 S. 200.

O. Benndorf Lysimache des Demetrios. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 48.

E. Petersen die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia. Berlin 1873, 8 [Lit. Centr. S. 539]. K. Bötticher der Zophorus am Parthenon hinsichtlich der Streitfrage über seinen Inhalt und dessen Beziehung auf dieses Gebäude. Berlin 1875, 8 [Lit. Centr. S. 539]. Parthenonsculpturen. Compte rendu 1873 S. 243. Die Parthenonsculpturen bei Cerigo. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 202. Phil. Anz. 7 S. 334. *Ἀθήν.* 4 S. 210 Anm. J. Friedlaender Münze der Eleer mit dem Zeus. Arch. Zeit. 34 S. 34. A. Michaelis Ph. Tod. Arch. Zeit. 34 S. 158.

H. Brunn Paionios und die nordgriechische Kunst. Münchener Sitzungsber. I. S. 315. Acad. 10 S. 173. A. Michaelis Arch. Zeit. 34 S. 162. 169. S. o. II, 1 Olympia.

Th. Schreiber polykletische und lysippische Schule in der Samml. Torlonia. Arch. Zeit. 34 S. 120. Replik des Doryphoros, in Smyrna. Rev. arch. 32 S. 291.

C. T. Newton *new fragments of the frieze of the Mausoleum.* Acad. 10 S. 367. H. Brunn der Poseidonfries in der Glyptothek zu München. Münchener Sitzungsber. I. S. 342. A. Michaelis *il monumento delle Nereidi.* Ann. 47 S. 68. Niobide, Fr. aus Rom. Not. d. scav. 1 S. 55.

L. Heuzey *recherches sur un groupe de Praxitèle, d'après les figurines de terre cuite.* Paris 1875, 4. A. Michaelis die vaticanischen Repliken der knidischen Aphrodite. Arch. Zeit. 34 S. 145.

Der Löwe von Chaironeia. *Ἀθήν.* 4 S. 304.

O. Benndorf der Coloss von Rhodos. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 45.

O. Benndorf Bemerkungen zur griechischen Kunstgeschichte. Zu den Galliern des Attalos. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 167. A. Klügmann zu den attalischen Statuen. Arch. Zeit. 34 S. 35.

G. Kinkel. Mosaik zur Kunstgeschichte. Berlin, 8 (Der Schleifer von Florenz für modern erklärt). [Jen. Lit. S. 35. Arch. stor. ital. 23 S. 145]. H. Dütschke über die Statue des Messerschleifers in Florenz und Herrn Prof. Kinkels darauf bezügliche Entdeckung. Arch. Zeit. 34 S. 12. A. Michaelis zur Frage nach der Echtheit des Florentiner Schleifers. Arch. Zeit. 34 S. 149. Vgl. Augsb. Zeit. Beil. No. 1. Kortegarn der Schleifer von Florenz. Bonner Jahrb. 58 S. 229.

Fr. Merkel Bemerkungen eines Anatomen über die Gruppe des Laokoon. Lützows Zeitschr. 11 S. 353. L. Fivel *tête d'un des fils de Laocoon.* Gaz. arch. 2 S. 100.

Mannhardt Klytia (Samml. gem. wiss. Vortr. X, 239). Berlin 1875, 8.

O. Benndorf die Anadyomene des Apelles. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 50. Hermes 11 S. 124.

L. Urlichs die Malerei in Rom vor Caesars Dictatur. Würzburg, 4.

A. Postolakka ein neuer Töpfername. Arch. Zeit. 34 S. 28. W. Helbig die Vase des Exekias. Bull. S. 114.

Th. Schreiber Plinius und die römischen Kunstkataloge. Rhein. Mus. 31 S. 219.

A. Furtwängler der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans, Entwickelung der Genrebildnerei bei den Griechen (Samml. gemein. wiss. Vortr. XI, 245—246). Berlin, 8.

R. Schöner neue Umschau unter alten Kunstwerken. Augsb. Zeit. Beil. No. 29. 80. 87. 174. 240. 241. 253. 260. 270. 273. 286—290.

J. G. Bulliot et H. de Fontenay *l'art de l'émaillerie chez les Éduens avant l'ère chrétienne.* Paris 1875, 8.

Ch. Clément *artistes anciens et modernes.* Paris, 12 [Journ. d. Sav. S. 459].

Dobbert über das Verhältniss der altchristlichen Kunst zur Antike. Arch. Zeit. 34 S. 42. H. Ulrici über den Gegensatz der antiken und der neueren Kunst, des Plastischen und Pittoresken. Abh. zur Kunstgesch. Halle, 8 S. 1.

b. Alterthümer.

1. Allgemeines.

E. Guhl u. W. Koner das Leben der Griechen und Römer. 4. Aufl. Berlin, 8.

Dictionnaire des antiquités. 4. fasc. [Lit. Centr. S. 509].

Viollet-le-duc *histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu' à nos jours.* Paris 1875, 8.

Fustel de Coulanges *la Cité antique; étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome.* 6. Aufl. Paris, 18.

L. Maxe-Werly Räder als Amulette. Rev. arch. 31 S. 405. Vgl. Ann. 47 S. 50. Abergläubische Gebräuche im Alterthum. Acad. 9 S. 238.

E. Curtius über Geburtstagsfeier im Alterthum. Monatsber. S. 31.

J. Klein über hohes Alterthum. Bonner Jahrb. 55 u. 56 S. 146.

H. Blümner Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. Bd. 1, 2. Hälfte. Leipzig 1875, 8 [Lit. Centr. S. 568].

J. Balari *taquigrafia de los Griegos y Romanos.* Rev. histórica 2 S. 225. 306. 366.

2. Griechische Alterthümer.

H. Lipsius Jahresbericht über griechische Alterthümer. Bursians Jahresber. 1 S. 1335.

J. P. Mahaffy *Classical antiquities. I. Old Greek life.* London, 8 [Acad. 10 S. 232. 291. 317].

K. Fr. Hermann Lehrbuch der griechischen Antiquitäten. Staatsalterthümer. Bd. 1, 2. Abth. bearb. von F. Bähr und K. B. Stark. 5. Aufl. Heidelberg 1875, 8.

F. de Stojentin *de Julii Pollucis in publicis Atheniensium antiquitatibus enarrandis auctoritate.* Breslau 1875, 8. [Neue Jahrb. 113 S. 131. Jen. Lit. S. 597].

E. Kastorches *περὶ τοῦ πλήθους τῶν τῆς Ἀττικῆς κατοίκων καὶ τοῦ κατ' ἐνιαυτὸν παραγομένου ἐν αὐτῇ πόσου τῶν Δημητριακῶν κάρπων τὸ πάλαι καὶ νῦν. Ἀθήν.* 3 S. 91. *Περὶ τοῦ πλήθους τῶν τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος κατοίκων. Ἀθήν.* 4 S. 421.

L. Heuzey *le calendrier thessalien d'après une inscription découverte à Armyro.* Rev. arch. 31 S. 253. Comptes rend. 4 S. 46.

B. Arnold *de Atheniensium saeculi a. Chr. n. V. praetoribus.* Halle, 8 (Dissert.). *Dissertatio altera.* Bautzen, 4 (Schulprogr.). A. Dumont *fastes éponymiques d'Athènes. Nouveau mémoire sur la chronologie des archontes postérieurs à la CXX[e] Olympiade; tableau chronologique et liste alphabétique des éponymes.* Paris 1874, 8. [Jen. Lit. S. 553]. *Remarques sur les archontes Athéniens postérieurs à la CXXII[e] Olympiade.* Rev. arch. 32. S. 108. R. Schubert das Archontat des Diokles. Hermes 10 S. 450.

U. Köhler über zwei athenische Vertragsurkunden. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 184.

G. Busold der zweite athenische Bund und die auf der Autonomie beruhende hellenische Politik von der Schlacht bei Knidos bis zum Frieden des Eubulos. Mit Einleitung: Zur Bedeutung der Autonomie in hellenischen Bundesverfassungen. Leipzig 1875, 8. [Lit. Centr. S. 201.]

Bürgel die pyläisch-delphische Amphiktyonie. München 1877, 8. (Dissert.)

R. Grosser über Dekarchien und Triakontarchien. Neue Jahrbücher 113 S. 53.

J. J. Thonissen *le droit pénal de la république athénienne, précédé d'une étude sur le droit criminel de la Grèce légendaire.* Brüssel, 8. [Journ. d. Sav. S. 68]. G. F. Schömann der Kranz des Basileus und der Stimmstein der Athena. Neue Jahrb. 113 S. 12. Die Basileis und ihre Competenz in den Blutgerichten. Neue Jahrb. 113 S. 16. L. Schmidt *de auctoritate προβουλεύματος in republica Atheniensium.* Marburg, 4. (Universitätsprogr.) A. R. Mücke *de iniuriarum actione ex iure Attico gravissima.* Göttingen 1872, 8. (Disserte.) [Phil. Anz. 7 S. 244.] R. Schöll *de synegoris atticis.* Jena, 8. [Jen. Lit. S. 118]. C. Curtius attische Richtertäfelchen des Berliner Museums. Rhein. Mus. 31 S. 283. M. Fränkel eine Marke der Thesmotheten. Num. Zeitschr. 3 S. 383. J. Klein Heliastentäfelchen. Bonner Jahrb. 58 S. 56. G. Loeschke über den Abstimmungsmodus im Feldherrnprocesse nach der Schlacht bei den Arginusen. Neue Jahrb. 113 S. 757. E. Siegfried *de multa quae ἐπιβολή dicitur.* Berlin, 8.

E. Kastorches *περὶ τῶν τῆς λατρείας ἀγαλμάτων παρ' Ἕλλησι καὶ περὶ τῆς ἀπ' αὐτῶν βοηθείας τῶν πιστῶν. Ἀθήν.* 3 S. 55. *Ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικὸς ναὸς ὡς χῶρος τῆς τοῦ θείου λατρείας ἐξεταζόμενος. Ἀθήν.* 3 S. 277.

L. Weniger über das Collegium der Thyiaden von Delphi. Eisenach, 4. (Schulprogr.)

A. Dumont *essai sur l'ephébie attique.* Bd. 2. Paris 1875, 8. [Comptes rend. 3 S. 472].

A. Müller Jahresbericht über scenische Alterthümer. Philol. 35 S. 289. J. Sommerbrodt *Scaenica.* Berlin, 8. O. Benndorf Beiträge zur Kenntniss des attischen Theaters. Wien 1875, 8. [Jen. Lit. S. 668. Rev.

crit. I S. 157.] B. ARNOLD über antike Theatermasken. Verh. der 29. Philol. Vers. S. 16—37. [Berl. Gymn. Zeitschr. 30 Jahresber. S. 198. Bayer. Bl. 12 S. 167]. H. SAUPPE *commentatio de collegio artificum scaenicorum atticorum.* Göttingen, 4. (Ind. lect.)

GR. V. LEHNDORF Hippodromus, über Pferde und Rennen im griechischen Alterthum. Leipzig, 8.

A. SPATHAKES die Musik im Jugendunterricht. *Ἀθήν.* 3 S. 181.

W. SCHMITZ Schriftsteller und Buchhändler in Athen und im übrigen Griechenland. Heidelberg, 8. [Jen. Lit. S. 572].

A. PAPPADOPULOS *τὰ ἀρχαῖα σμυρναϊκὰ σταθμὰ τοῦ Μουσείου τῆς εὐαγγελικῆς σχολῆς.* Smyrna 1874, 8. [Rev. crit. I S. 370].

H. L. AHRENS die Webstühle der Alten. Philol. 35 S. 385. H. BLÜMNER *βαφεῖς χρυσοῦ* und *ποικιλταί.* Neue Jahrb. 113 S. 136.

HERSCHE Handmühlen. Schweiz. Anz. 1875 S. 607. 623.

U. KÖHLER ein griechisches Gesetz über Todtenbestattung. Mitth. d. Athen. Inst. 1 S. 139.

WENIGER das alexandrinische Museum, eine Skizze aus dem gelehrten Leben des Alterthums. Berlin 1875, 8. [Bayer. Bl. 12 S. 91] Vgl. Acad. 10 S. 161.

3. Römische Alterthümer.

L. LANGE Jahresbericht über römische Alterthümer. Bursians Jahresber. 1 S. 840.

L. LANGE römische Alterthümer. 1. Bd. Einleitung und der Staatsalterthümer 1. Th. 3. Aufl. Berlin, 8.

TH. MOMMSEN römisches Staatsrecht. Bd. 1. 2. Aufl. Leipzig, 8.

MARQUARDT römische Staatsverwaltung. Bd. 2. Leipzig, 8.

TR. R. DE CASTILLA Y PEROSSO *apuntes para unos estudios sobre el derecho romano.* Rev. histórica 3 S. 204.

L. FRIEDLÄNDER *moeurs romaines du règne d'Auguste à la fin des Antonins, trad. par Ch. Vogel.* Paris, 8. [Journ. d. Sav. 1875 S. 752. 1876 S. 46].

CHRIST römische Kalenderstudien. Münchener Sitzungsber. I S. 176. C. L. VISCONTI *di un grande frammento di calendario Cerite.* Bull. Mun. 4 S. 3. Rev. histórica 3 S. 27. Rev. arch. 31 S. 229. W. SCHMITZ ein Pariser Verzeichniss der *dies Aegyptiaci.* Rhein. Mus. 31 S. 295.

FIEDLER ein priesterliches Festmahl im alten Rom. Augsb. Zeit. 1875 Beil. No. 235. 236. G. B. DE ROSSI über Tempelkassen. Bull. S. 36.

Fasti triumphales, gef. auf dem Forum. Not. d. scav. 1 S. 43. Rev. histórica 3 S. 189. *Fasti consulares*, gef. auf dem Forum. Rev. arch. 31 S. 292. A. SCHÄFER zur Geschichte des römischen Consulates. I. Die consules suffecti der ersten Zeit der Republik. II. Die Wählbarkeit der Plebejer zum Consulate. Neue Jahrb. 113 S. 569. P. WEHRMANN *fasti praetorii ab a.* 588 *ad a.* 710. Greifswald 1875, 8. (Dissert.)

C. BIRNS *de comitiorum tributorum et conciliorum plebis discrimine.* Wetzlar 1875, 8. (Dissert.) H. GENZ die Tributcomitien. Philol. 36 S. 83.

M. CANTOR die römischen Agrimensoren und ihre Stellung in der Geschichte der Feldmesskunst. Leipzig 1875, 8. [Neue Jahrb. 113 S. 759. Augsb. Zeit. Beil. No. 81.]

R. J. HOUDOYE *de la condition et de l'administration des villes chez les Romains. Des communes et des sections de communes considérées comme personnes morales.* Paris 1875, 8. [Comptes rend. 3 S. 487.]

G. D'HUGUES *une province romaine sous la République, étude sur le proconsulat de Cicéron.* Toulouse u. Paris, 12. [Journ. d. Sav. S. 585]. CHR. GODT *quomodo provinciae Romanae per decennium bello civili Caesariano antecedens administratae sint.* Kiel, 4. (Dissert.) [Jen. Lit. S. 730].

L. BOUCHARD *étude sur l'administration des finances de l'empire romain dans les derniers temps de son existence, pour servir d'introduction à l'histoire des institutions financières en France.* Paris, 8.

H. ROTTER über das Verhältniss zwischen Kaiserthum und Senat unter Augustus und Tiberius. Prag 1875, 8. (Schulprogr.).

CH. GIRAUD *un sénatusconsulte romain récemment découvert.* Journ. d. Sav. S. 187. 322. *Les bronzes d'Ossuna, remarques nouvelles.* Paris 1875, 8. Journ. d. Sav. S. 705. 755.

L. SCHEMANN *de legionum per alterum bellum Punicum historia quae investigari posse videantur.* Bonn 1875, 8. (Dissert.). W. STREIT die Heeresorganisation des Augustus. Berlin, 8. (Dissert.) CH. ROBERT *les armées romaines et leur emplacement pendant l'Empire.* In Mém. d'Archéol. et d'Hist. HARTUNG römische Auxiliartruppen am Rhein. Hammelburg 1875, 4. [Phil. Anz. 7 S. 316]. J. L. CASTRILLON *el centurion San Marcelo y la legion Trajana.* Rev. histórica 3 S. 167. J. v. ASCHBACH die lateinischen Inschriften mit dem Namen römischer Schiffe, von den beiden prätorischen Flotten zu Misenum und Ravenna. Wien 1875, 8. (Aus den Sitzungsber. d. k. k. Acad. d. Wiss. zu Wien, phil.-hist. Kl., Bd. 79 S. 153). [Jen. Lit. S. 382]. P. KÖCHLY Bewaffnung und Elementartaktik der cäsarischen Legion. Berl. Gymn. Zeitschr. 30 S. 91. Neue Jahrb. 114 S. 213. TH. BERGK Inschriften römischer Schleudergeschosse. Leipzig, 8. S. o. III, c u. Schleudergeschosse.

G. LUMBROSO *potamophylacia.* Bull. S. 102.

G. A. HULSEBOS *de educatione et institutione apud Romanos.* Utrecht 1875, 8.

J. H. SWAINSON *on the position of the guests at a Roman dinner table.* Journ. of Phil. 6 S. 219. M. VOIGT die verschiedenen Sorten von triticum, Weizen-Mehl und Brod bei den Römern. Rhein. Mus. 31 S. 105.

T. ZACCO *sulla toilette delle dame gallo-romane.* Padova, 8.

G. DE PETRA *le tavolette cerate di Pompei.* Rom, 4. TH. MOMMSEN die pompejanischen Quittungstafeln. Hermes 12 S. 88. Arch. Zeit. 34 S. 210. F. BARNABEI Bull. S. 12. 34.

V. POGGI *sigilli antichi romani.* Turin, 4.

Moules pour des poids romains. Rev. arch. 32 S. 295. A. AURÈS *notes sur l'expression antique de la contenance d'une oenochoé du musée de Nîmes, accompagnées de quelques détails sur les mesures romaines de capacité, et de quelques explications relatives au véritable sens du mot Cyathus.* Nîmes, 8.

VAN VLEUTEN römische Würfel und würfelähnliche Spiele. Bonner Jahrb. 57 S. 191.

M. GUARDABASSI Verarbeitung der Korallen und des Bernsteins im Alterthum. Bull. S. 92.

P. de Boltenstern *de rebus scaenicis Romanis quaestiones selectae.* Greifswald 1875, 8. (Dissert.)

E. Hudemann Geschichte des römischen Postwesens während der Kaiserzeit. Berlin, 8. [Bonner Jahrb. 59 S. 157].

L. Friedländer *de donis Saturnaliciis aureis et argenteis.* Königsberg, 4. (Ind. schol.).

R. v. Rittershain die Heilkünstler des alten Roms. (Samml. gem. wiss. Vortr. X, 238). Berlin 1875, 8. [Lit. Centr. S. 317].

G. Zucchetti *pratiche usate dagli antichi romani colla cerimonia solenne del rogo.* Mailand 1875, 8.

A. Quinton *le gladiateur et les communeux de Rome ancienne.* Paris, 8. P. Allard *les esclaves chrétiens, depuis les premiers temps de l'Église jusqu'à la fin de la domination romaine en Occident.* 2. Aufl. Paris, 8. [Journ. de Sav. S. 484].

c. Mythologie.

A. Conze Heroen und Göttergestalten der griechischen Kunst. Wien 1875, fol. [Berl. Gymn. Zeitschr. 30 Jahresbericht S. 202].

E. A. Seemann kleine Mythologie der Griechen und Römer. Leipzig 1874, 8. [Berl. Gymn. Zeitschr. 30 Jahresbericht S. 201].

C. A. Moreau de Jonnès *les temps mythologiques, essais de restitution historique.* Paris, 8. [Comptes rend. 4 S. 193. Journ. d. Sav. S. 587].

Vollmer Wörterbuch der Mythologie aller Völker, neu bearbeitet v. W. Binder. Stuttgart 1874, 8. [Berl. Gymn. Zeitschr. 30 Jahresber. S. 202].

A. S. Murray *Mythology illustrated chiefly from the myths and legends of Greece.* Edinburg, 8. [Acad. 10 S. 130].

P. W. Forchhammer Daduchos, Einleitung in das Verständniss der hellenischen Mythen, Mythensprache und mythische Bauten. Kiel 1875, 8. [Lit. Centr. S. 604. Rev. crit. II S. 54. Gött. Anz. S. 1073].

Simon Grundzüge der Mythologie und Sagengeschichte der Griechen und Römer. 2. Aufl. Schmalkalden, 8.

E. Curtius die griechische Mythologie vom historischen Standpunkte betrachtet. Preuss. Jahrb. 36 S. 1 [Riv. di fil. 4 S. 450].

W. Schwarz dichterische und volksthümliche Form der alten Mythen. Neue Jahrb. 113 S. 376.

L. Carrau *l'origine des cultes primitifs d'après de récents travaux.* Rev. d. d. mond. 14 S. 658.

Hoffmann Mythen aus der Wanderzeit der gräko-italischen Stämme. Bd. 1. Leipzig, 8.

W. Mannhardt antike Wald- und Feldkunde aus nordeuropäischen Ueberlieferungen erläutert. Berlin 1877, 8.

E. Hoffmann Kronos und Zeus. I. Der Sturz des Kronos. Leipzig, 8.

L. v. Sybel das Bild des Zeus. Marburg, 8. [Grenzboten IV S. 39]. P. Foucart *monuments inédits relatifs au culte de Z. dans le Péloponèse.* Comptes rend. 4 S. 129. E. Plew die Griechen in ihrem Verhältniss zu den Gottheiten fremder Völker. I. Allgemeines. II. Ammon. Danzig, 4. (Schulprogr.) [Lit. Centr. S. 861]. C. L. Visconti *di alcuni monumenti del culto dolicheno disseppelliti sull' Esquilino.* Bull. Mun. 3 S. 204. H. Weil *Z. Keraunos.* Rev. arch. 32 S. 50. *Z. Osogoa.* Rev. arch. 32 S. 284.

H. Schliemann Hera βοῶπις und Athena γλαυκῶπις. Rev. arch. 31 S. 431. Ἀθήν. 3 S. 462.

A. Göbel über den homerischen *Ποσειδάων γαιήοχος ἐννοσίγαιος.* Oesterr. Zeitschr. 27 S. 241.

B. Schmidt Demeter in Eleusis und Herr François Lenormant. Rhein. Mus. 31 S. 273.

Apollo Grannus, Bonner Jahrb. 57 S. 198. E. Plew *A. Krateanos.* Arch. Zeit. 34 S. 43.

Fr. Lenormant *Artémis Nanaea.* Gaz. arch. 2 S. 10. 58.

G. Löschcke über Darstellungen der Athena-Geburt. Arch. Zeit. 34 S. 108.

L. Fivel *la sphaera de Zagreus.* Gaz. arch. 1 S. 117. A. Klügmann *sulla maniera di rappresentare i Centauri.* Bull. S. 140.

Fr. Rödiger die Musen, eine mythologische Abhandlung. Neue Jahrb. Suppl. 8 S. 251.

P. Knapp Nike in der Vasenmalerei. Tübingen, 8. G. Kieseritzky N. in der Vasenmalerei. Dorpat, 8. (Dissert.). P. Knapp N. Epheben verfolgend. Arch. Zeit. 34 S. 124.

W. Mannhardt Klytia. Berlin, 8. (Samml. gemeinverst. wissensch. Vortr. No. 239). [Rev. crit. II S. 378].

F. Wieseler einige Bemerkungen über die Darstellung der Berggottheiten in der classischen Kunst. Gött. Nachr. S. 53.

A. Klügmann Darstellungen des Kerberos. Bull. S. 116.

E. Hübner Denkmäler des Aeon. Bonner Jahrb. 58 S. 147. C. L. Visconti *dei rilievi di un' aretta e di un gruppo di statue esprimenti il concetto della eternità.* Bull. Mun. 3 S. 221.

P. Fabiani Harpokrates. Bull. S. 83.

Borvo und Damona Heilgötter. Arch. stor. art. arch. e lett. 1 S. 263. R. Lanciani *ara di Vermino.* Bull. Mun. 4 S. 24. J. Klein ein neuer Altar der Göttin Nehalennia. Bonner Jahrb. 57 S. 195. J. de Witte *le dieu tricéphale gaulois.* Comptes rend. 3 S. 335. Vgl. ebd. S. 347.

J. Stender *de Argonautarum ad Colchos usque expeditione fabulae historia critica.* Kiel 1874, 8. [Jen. Lit. S. 667. Lit. Centr. S. 1093].

Fr. Lenormant Herakles und Iphikles. Gaz. arch. 1 S. 120.

K. F. Meyer die Sieben vor Theben und die chaldäische Woche. Zeitschr. f. Ethn. 8 S. 1.

H. Heydemann Niobe und die Niobiden auf griechischen Vasenbildern. Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. phil.-hist. Cl. 1875, 2 S. 205.

T. Schreiber *sul mito di Troilo.* Ann. 47 S. 188. *Il mito di Dolone.* Ann. 47 S. 299.

A. S. Murray Scenen aus der römischen Mythologie. Acad. 9 S. 107. S. o. III, b 1 u. Rom.

D. Comparetti *Saffo e Faone dinanzi alla critica storica.* Nuova Antol. 31 S. 253. [Riv. di fil. 4 S. 453.]

H. Usener *de Iliadis carmine quodam Phocaico.* Bonn 1875, 4 [Phil. Anz. 7 S. 76.] (über Darstellungen von Löwen, die Thiere zerreissen).

d. Biographie.

A. de Caix de Saint-Aymour *l'Abbé Cochet.* Mus. arch. 1 S. 197.

E. Curtius William Martin Leake und die Wiederentdeckung der klassischen Länder. Preuss. Jahrb. 38 S. 237.

REGISTER

von

ARTHUR PABST.

I.

Abkürzungen.

Br. Bronze. *K.* Künstler. *M.* Münze. *R.* Relief. *r.-f.* rothfigurig. *Sta.* Statue. *St.* Stein. *T.* Tempel. *Tc.* Terracotte. *Vb.* Vasenbild. *Wg.* Wandgemälde.

II. EPIGRAPHISCHES REGISTER.

1. Griechische Inschriften.

Abkürzungen:
O. Inschrift aus Olympia. **S.** Olympischer Sieger.

A.

B.

Γ.

Δ.

E.

F.

Z.

H.

Θ.

I.

K.

2. Römische Inschriften.

Periodische Publicationen

des

archäologischen Institutes des deutschen Reichs.

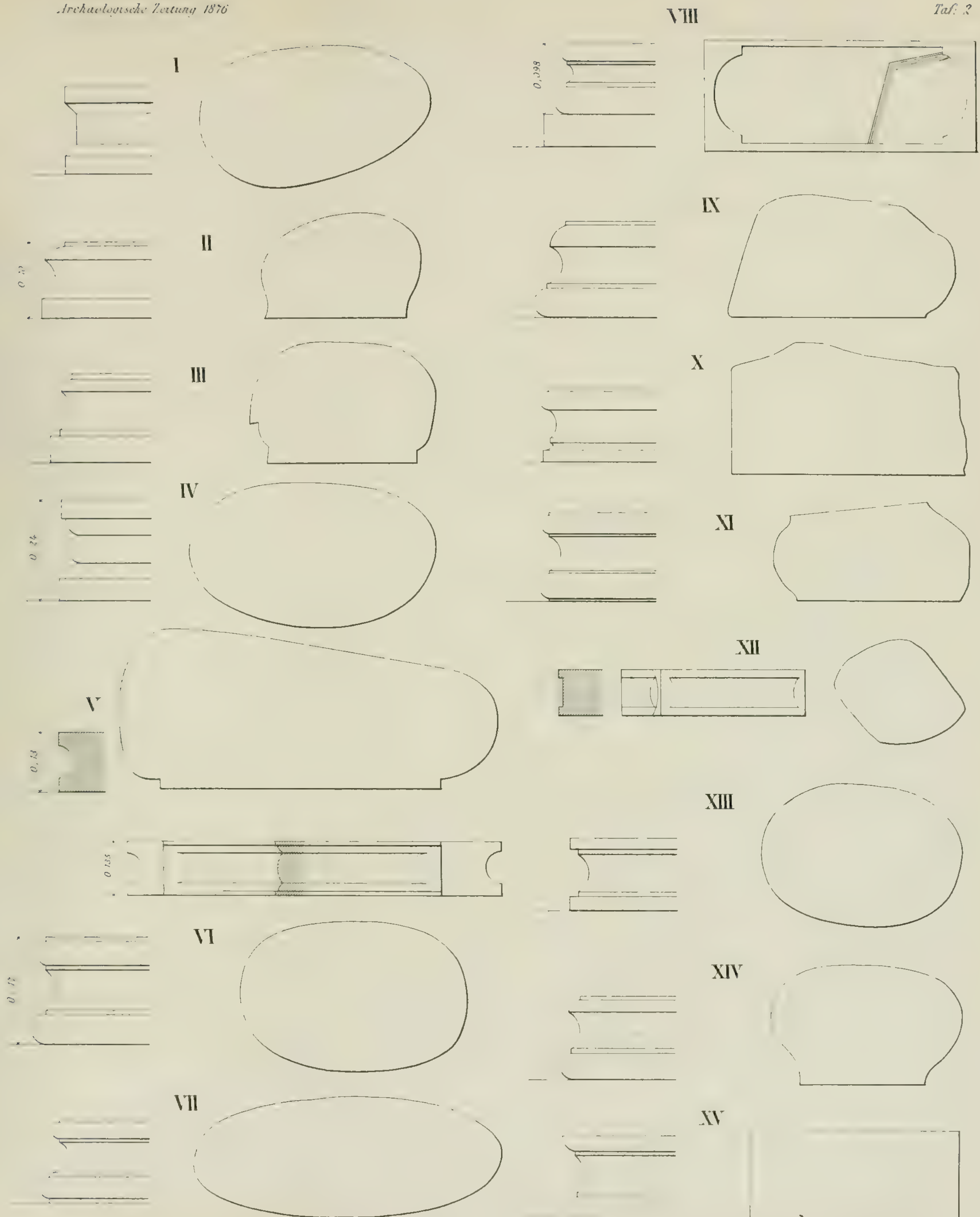
---

1) In ATHEN bei Karl Wilberg erscheinen:
   MITTHEILUNGEN *des deutschen archäologischen Institutes zu Athen.*
   Jährlich ein Band zu 4 Heften. Preis des Bandes: 15 Mark.
2) In ROM beim Institut (in Berlin bei A. Asher & C°.) erscheinen:
   ANNALI *dell' Instituto di corrispondenza archeologica.*
   Jährlich ein Band.
   MONUMENTI *inediti pubblicati dall' Instituto di corrispondenza archeologica.*
   Jährlich 12 Tafeln in gr. fol.
   BULLETTINO *dell' Instituto di corrispondenza archeologica.*
   Jährlich ein Band in monatlich erscheinenden Heften.
   Gesammtpreis der Publicationen des römischen Instituts: 40 Mark.
   Preis des Bullettino allein: 5 Mark.
3) In ROM beim Institut und in BERLIN bei G. Reimer erscheint:
   EPHEMERIS EPIGRAPHICA, edita cura *G. Henzeni, G. B. de Rossii, Th. Mommseni, G. Wilmannsii.*
   Erscheint in Bänden zu 4 Heften.
   Preis des Bandes: 8 Mark.
4) In BERLIN bei G. Reimer erscheint:
   ARCHAEOLOGISCHE ZEITUNG, *redigirt von Dr. M. Fränkel.*
   Jährlich ein Band zu 4 Heften.
   Preis des Bandes: 12 Mark.

Die von Eduard Gerhard 1843 gegründete Archäologische Zeitung ist mit diesem Jahrgang von dem Archäologischen Institut des deutschen Reichs übernommen worden. Die Central-Direction hat den Bibliothekar an den Königlichen Museen zu Berlin Herrn Dr. Max Fränkel zum Redacteur ernannt und von den in Berlin ansässigen Mitgliedern haben die bisherigen Herausgeber Ernst Curtius und Richard Schöne der Zeitung ihre Mitwirkung auch fernerhin zugesagt.



AMAZONENKÄMPFE



STATUEN - BASEN.



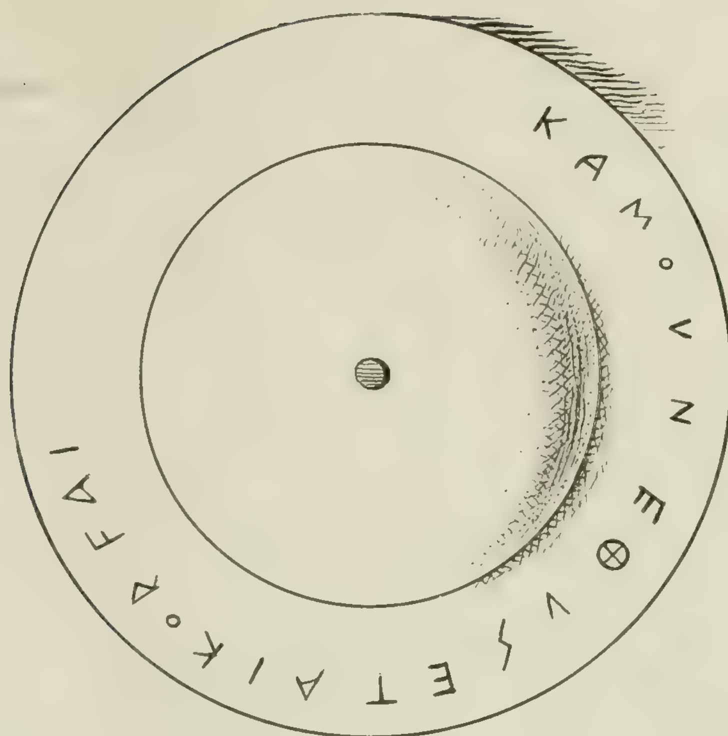
ARCHAISCHER BRONZEKOPF.



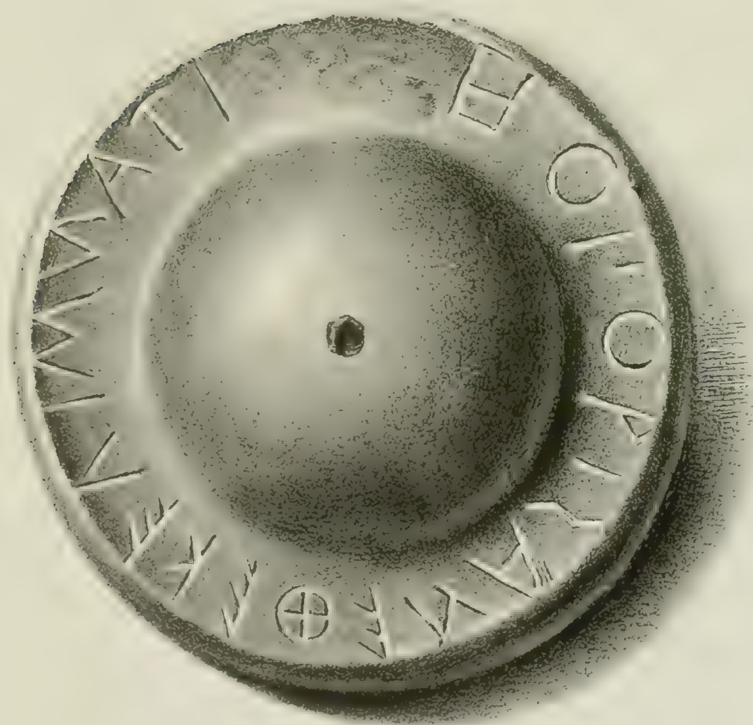
ARCHAISCHER BRONZEKOPF.

Lichtdruck v. A. Frisch in Berlin.

1



2



ZWEI WEIHGESCHENKE.

ΑΤΟΤΟΣ
ΚΑRΓΕΙ

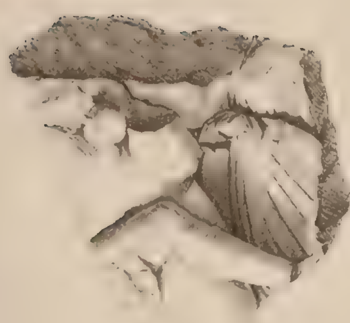
ΠRΑ+ΙΤΕΛΕ
ΚΑΙΚΑΜΑR
ΚRΙΝΙΟΣΘ
ΘΕΣΛΟΣΕΟ

ΑΚΡΟΝΙDΑΙ ΕΡΟΛ

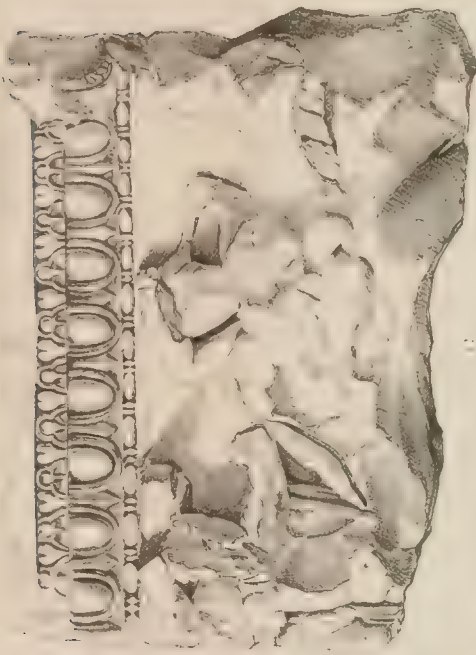
ΑΤΟΤΟΣ⁝ΕΠΟΙϜΕΘΕ⁝ΑΡΓΕΙΟΣ
ΚΑΡΓΕΙΑΔΑΣ⁝ΗΑΓΕΛΑΙΔΑ⁝ΤΑΡΓΕΙΟ

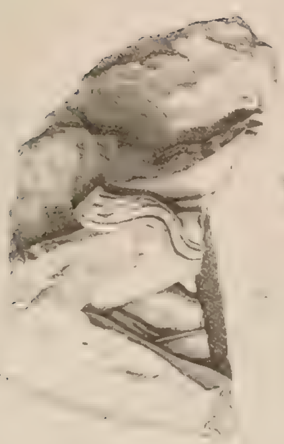
ΠΡΑΧΙΤΕΛΕΣΑΝΕΘΕΚΕΣΥΡΑΚΟΣΙΟΣΤΟΔΑΣΑΛΜΑ
ΚΑΙΚΑΜΑΡΙΝΑΙΟΣΠΡΟΣΘΑΡΕΜΑΝΤΙΝΕΑΙ
ΚΡΙΝΙΟΣΗΥΙΟΣΕΝΑΙΕΝΕΝΑΡΚΑΔΙΑΙΠΟΛΥΜΕΛΟ
ΗΕΣΛΟΣΕΟΝΚΑΙϜΟΙΜΝΑΜΑΤΟΔΕΣΤΑΡΕΤΑΣ

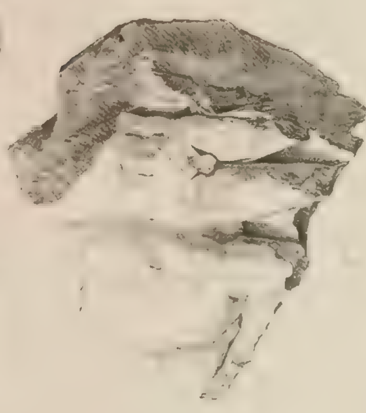
ΑΚΡΟΝΙΔΑΙ[illegible]ΕΥΟΛΥΝΠΙΕΚΑΛΟΝΑΓΑΛΜΑΗΙΛΕϜΟ[illegible]ΜΟΙΤΟΙΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΟ

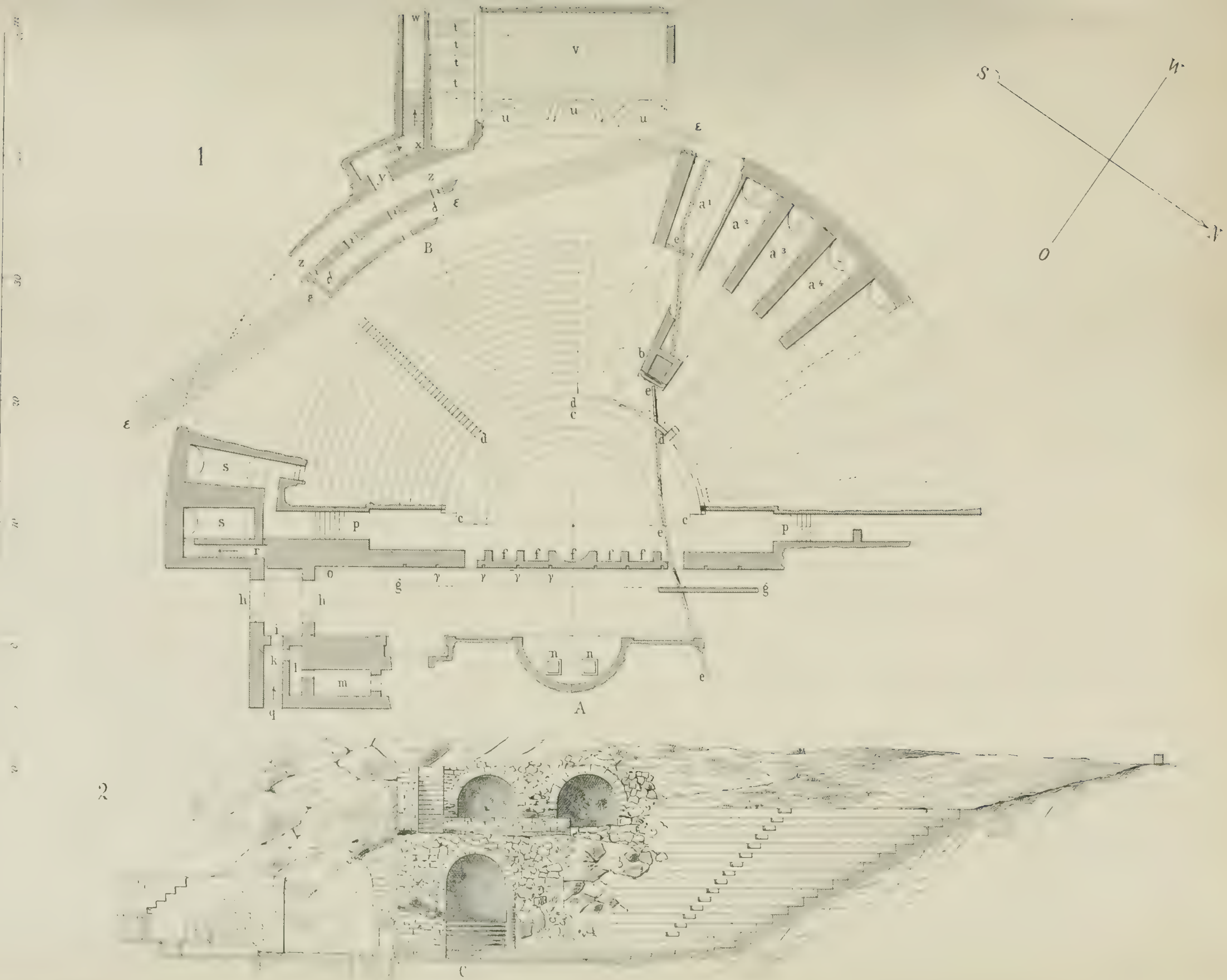












RÖMISCHES THEATER IN FIESOLE. I.

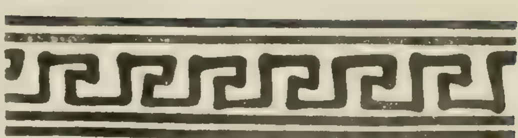
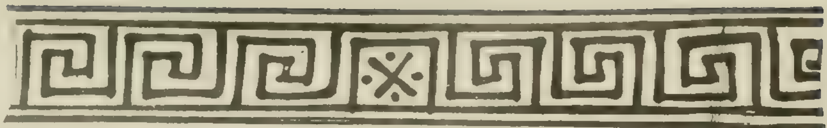
RÖMISCHES THEATER IN EPHESOS II

[illegible]

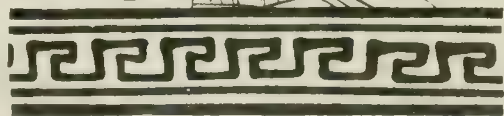


RÖMISCHES THEATER IN FIESOLE III

Sculpturen




Lichtdruck v. A. Frisch
Berlin, Königin Augustastr. No. 35.

Gezeichnet von G. van Geldern

VASENBILD IN BERLIN.







1.





5

APHRODITE VON KNIDOS



E
KILLAS

F
HIPPODAMEIA

G
PELOPS

H
ZEUS-BILD



2.



H
ZEUS-BILD

OINO

P
KLADEOS



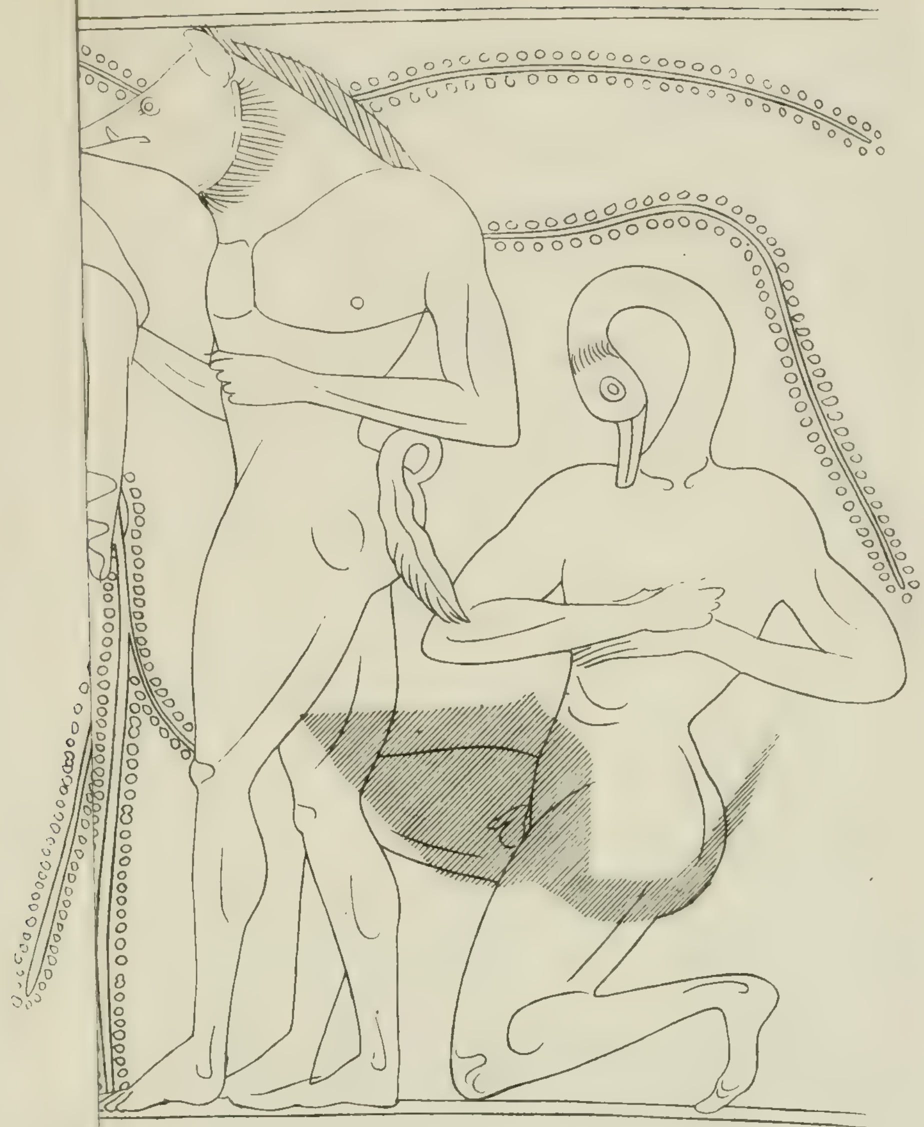
OSTGIEBEL DES ZEUSTEMPELS

IN OLYMPIA



KIRKE

ROTHFIGURIGE VASE IN BERLIN.



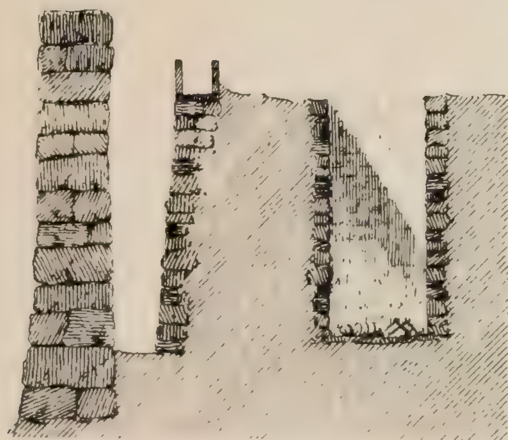


KIRKE

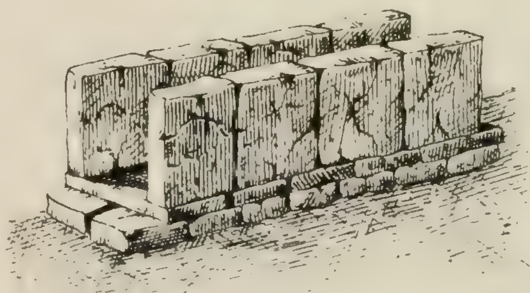
SCHWARZFIGURIGE VASE IN BERLIN.



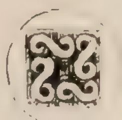
I



II



III





V



IV



VI

gez. W. Dörpfeld

MYKENAI

Lichtdruck v. A. Frisch, Berlin





HERMES UND HERAKLES

VASE IN MÜNCHEN.

